P II
0384

teatrul

PUTEREA INTUNERICULUI

6
1958

teatrul

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-şef: Horia DELEANU Colegiul de redacţie: Simion ALTERESCU, Radu BELIGAN, Ion FLOREA, Laurenţiu FULGA, Mihnea GHEORGHIU, Horia LOVINESCU, George VRACA

PII 0584

teatrul

iunie **6** 1958

anul III

pag.

— **Dramaturgii şi noul comunist** . . . 3

Horia DELEANU **Teatrul Mic** 8

H. ZALIS **Valori realist-socialiste în dramă**
Teatrul Luciei Demetrius 20

Vera CĂLIN **Anxietate şi neant**
Pe marginea unor piese ale Apusului . . . 26

Al. POPOVICI **În căutarea profilului**
Note despre Teatrul Naţional din Cluj . . 31

Florian POTRA **Cuvinte şi fapte**
Din activitatea consiliului artistic al Teatrului Naţional „I. L. Caragiale" 38

DISCUŢII

Cu tinerii actori despre roluri şi distribuţie
(Mircea Albulescu, Ştefan Bănică, Octavian Cotescu, Matei Gheorghiu, Aurel Giurumia, Gilda Marinescu, Silvia Popovici, Ileana Ploscaru, Victor Rebengiuc, Elena Sereda, Olga Tudorache, Gh. Vrînceanu) . 45

Margareta BĂRBUŢĂ **Praga teatrală** 51

SEMNALĂM:

Emil MANDRIC — Amatori, repertoriul lor şi altele . . . ;
I. FLAVIUS — Ce fel de Shakespeare jucăm? . . 61

REPUBLICII POPULARE

P.C. 277.755

CRONICA

H. DEL. **Lenin la noi** 66

Mircea ALEXANDRESCU — Alegoria pe scenă; **Radu ALBALA** — Antigona, singură; **Al. POPOVICI** — Un mic atelier de creație; **Fl. P.** — „Inceput de veac" la Satu-Mare 69

INSEMNĂRI

Fl. P. — Veșmîntul la repetiție; Spiritul critic al directorului; **I. FL.** — Theodor Kiriacoff-Suruceanu . 82

MERIDIANE

Trecerea în revistă a repertoriului teatrelor bulgare . 85

Ştiri din...

U. R. S. S., Franța, R. P. Chineză, Anglia, R. Cehoslovacă, Belgia, Japonia, R. P. Polonă, R. D. Germană, R. P. Ungară, Paraguay, India, Australia . 86

TRIBUNA CITITORULUI 94

CALENDAR 96

Coperta: Toni Gheorghiu

Dramaturgii şi noul comunist

Unul din primele articole ale primei reviste romîneşti de teatru, Gazeta Teatrului Naţional, *apărută în anii 1835-1836, se ocupa de „influenţa teatrului asupra năravurilor unei naţii", proclamînd teatrul drept „o şcoală de morală, de învăţătură şi de bună cuviinţă, unde fieşicare poate desfătîndu-se să dobîndească virtuţile cele mai de trebuinţă la vieţuirea socială". După mai bine de un veac, preceptele puse la temelia primei înjghebări serioase de teatru romînesc — şcoala Societăţii Filarmonice — au rămas valabile. Le-am amintit numai pentru a atrage atenţia asupra unui adevăr pe care uneori părem să-l uităm: misiunea educativă a teatrului nu este o născocire a epocii noastre, ci una din moştenirile preţioase ale culturii trecutului. Numai că, spre deosebire de trecut, această misiune a teatrului se exercită azi la noi, în mod liber, cu sprijinul şi îndrumarea partidului, avînd drept sferă de influenţă întreaga întindere a ţării, cu întreaga masă a poporului muncitor.*

Că această misiune socială educativă se exercită pe calea exemplelor vii pe care teatrul le înfăţişează spectatorului, nu mai e nevoie să amintim. După cum nu mai e nevoie să precizăm că misiunea educativă nu trebuie confundată cu caracterul didactic. Că, deci, teatrul are mijloacele sale specifice, estetice, de influenţare a publicului, fără a avea nevoie să recurgă la mijloacele didactice. Ne sînt mărturie toate marile opere ale teatrului universal, începînd cu grecii antici şi terminînd cu cele mai de seamă opere ale realismului socialist. Şi tot aceste mari opere ne vor servi drept argument în limpezirea unei probleme privind dramaturgia noastră actuală, şi anume, legătura acesteia cu viaţa.

Lectura unei comedii de Molière ne dezvăluie totdeauna relaţii specifice secolului al XVII-lea, fie că e vorba de Tartuffe, Burghezul gentilom, Avarul *sau* Preţioasele ridicole. *Şi chiar dacă subiectul* Avarului *a fost inspirat după* Aulularia *lui Plaut, una n-ar putea fi confundată cu cealaltă, aşa cum* Hagi Tudose *al nostru n-ar putea fi confundat cu Harpagon.* Nunta lui Figaro *n-ar fi putut apărea decît în ajunul revoluţiei burgheze din Franţa, iar* Emilia Galotti *ar fi părut cu totul deplasată într-o epocă anterioară sau posterioară despotismului dominant în Germania veacului al XVIII-lea. Măreţia lui Caragiale îşi are izvorul în profunzimea caracterizării tipurilor sociale ale vremii sale, iar din dramaturgia romînească apărută între cele două războaie şi-au păstrat vigoarea acele piese care oglindesc cel mai adînc şi mai limpede contradicţiile sociale ale epocii. Aşadar, marile opere dramatice au oglindit totdeauna relaţiile sociale contemporane, autorii lor* *fiind, în mod mai mult sau mai puțin conștient, crainici ai adevărului vremii lor, chiar dacă puterea lor de investigație n-a ajuns totdeauna pînă la esența contradicțiilor sociale ale epocii.*

De ce toate aceste referiri istorice? Din nou, pentru a justifica cerințele prezentului prin raportarea sa la experiența trecutului.

Sînt zece ani de cînd în dramaturgia noastră a pătruns un erou nou, afirmîndu-și pe scenă dreptul la viață, așa cum și-l afirmase și în realitate: muncitorul. Cumpăna *și mai ales* Minerii *au deschis drum clasei muncitoare în dramaturgie, oglindind începutul marilor prefaceri ale societății noastre, în drum spre socialism. A urmat* Cetatea de foc, *imn de slavă închinat oțelarilor de la Reșița. Alături de muncitor a apărut pe scenă țăranul, în focul bătăliei pentru întemeierea primelor unități socialiste de la țară:* Ziua cea mare, Recolta de aur, Oameni de azi *au marcat primele momente ale acestei transformări revoluționare a satului.* Citadela sfărîmată *a pus temelia dramei cu implicații filozofice;* Mielul turbat *a fost prima și cea mai reușită pînă acum comedie satirică;* Ziariștii *au adus în scenă un reprezentant al presei comuniste în luptă pentru adevăr.*

Nu oferim exemplul acestor piese ca pe acela al unor capodopere nemuritoare. La vremea lor, și mai tîrziu, li s-a reproșat, pe bună dreptate: unora, lipsa de profunzime filozofică; altora, schematismul; altora, reproducerea prea fidelă a unor procese de producție, care se substituiau proceselor sufletești ale personajelor. Iar altora, toate acestea la un loc. Important este însă faptul că aceste piese mărturiseau dorința autorilor de a se apropia de viața oamenilor aflați în miezul prefacerilor țării, în inima construcției socialismului și de a o reflecta în imagini pilduitoare.

Cele mai bune dintre aceste piese au găsit curînd imitatori. Pe scenele noastre au început să circule personaje, care nu-și mai aveau prototipul în viață, ci în piesele precedente. Citadela sfărîmată *a adus după sine cîteva „citadele“ mai mici, burghezul senil și decrepit a apărut la loc de cinste în alte cîteva producții, țăranul mijlocaș și-a plimbat șovăielile din piesă în piesă, transformarea socialistă a satului oprindu-se pe scenă la împrejurările formării cîte unei gospodării agricole colective.*

Fenomenul imitației își are corespondența în toate epocile istoriei literaturii și artei și nu trebuie să ne îngrijoreze. Originalitatea creatoare nu e o monedă de largă circulație și marile talente nu se nasc în fiecare zi. Nimeni nu poate pretinde ca toate operele născute într-o stagiune, și chiar în mai multe, să aibă o valoare care să vizeze nemurirea.

Dacă cercetăm, însă, piesele apărute în ultimele două stagiuni, și îndeosebi în cea pe care o vom încheia în curînd, sîntem puși în fața unei situații cel puțin ciudate. Cine sînt eroii acestor piese și ce probleme îi preocupă? Ce aspecte ale realității au surprins autorii și din ce particularități ale contradicțiilor sociale actuale și-au construit conflictele? Cu cîteva excepții, pe care nu le mai cităm aci — cînd doctorul e chemat de un pacient să-i îngrijească piciorul bolnav, nu se apucă să-i trateze stomacul sănătos —, scenele noastre au fost invadate de o lume pestriță și zgomotoasă, prea zgomotoasă pentru nimicurile banale pe care avea să le comunice publicului. O lume formată din mic-burghezi de ieri și de azi, din foști burghezi și foști moșieri, care-și plîng fericirea pierdută, etalîndu-și în fața publicului putregaiul din suflete. Este lumea trecutului, pe care am întîlnit-o adesea în piesele scrise înainte de eliberare și care, prin stăruința cu care se menține pe primul plan al preocupărilor dramaturgilor, apare, în mod cu totul artificial, în centrul atenției. Uneori, această lume se costumează în vestminte de circumstanță și mimează înnoirea. Sub eticheta „noului“ ni se înfățișează vechi clișee, fie extrase din arsenalul lacrimogen al melodramei, fie din cutia cu muzicuțe a vodevilului și farsei. Desigur, genurile *în sine n-au nimic reprobabil, cu condiția ca procedeele lor specifice să nu servească drept scopuri în sine și să se substituie adevăratului conținut de viață.*

Nici prezența în piesele de azi a acestei lumi a trecutului n-ar fi de condamnat dacă ea ar corespunde unui raport real de forțe: prezentul coexistă cu trecutul și cu germenii viitorului. Dar în ultima stagiune am asistat la o adevărată invazie pe scenele noastre a acestei cohorte a vechiului. În schimb, pe scenele teatrelor s-a estompat eroul zilelor noastre, în primul rînd muncitorul, țăranul, intelectualul animat de idei înaintate, erou a cărui apariție fusese salutată de public cu entuziasm în anii trecuți. Lipsește, în mare măsură, așadar, tocmai eroul care trebuie să aducă spectatorului cuvîntul adevărului, care să afirme forța noului, deschizînd larg perspectiva viitorului.

Ai impresia că procesul de pătrundere și cuprindere a fenomenului vieții contemporane de către dramaturgi a suferit, într-o serie de cazuri, o deviere, din profunzime către suprafață, de la esență spre aparentă, spre accidental.

Ce s-a întîmplat?

Fenomenul are unele explicații, fără a căpăta însă justificare. Din insuficienta cunoaștere a vieții, din insuficienta măiestrie a autorilor, multe piese scrise în anii trecuți despre viața clasei muncitoare și a țărănimii muncitoare au apărut ca imagini prea palide ale realității, pentru a convinge și emoționa. Excursiile de documentare s-au dovedit insuficiente pentru cunoașterea profundă a vieții, a problematicii sufletești a oamenilor care construiesc socialismul. Înțelegerea îngustă și aplicarea uneori dogmatică a principiilor realismului socialist au influențat la rîndul lor creația, dînd naștere unor scheme și clișee adoptate lesne de iubitorii de liniște și confort.

Toate aceste greșeli au fost combătute la vremea lor. Partidul n-a încetat să le arate scriitorilor calea către adevărata artă, calea legăturii strînse cu viața poporului, cu aspirațiile și lupta acestuia.

Dar, combaterea falsei cunoașteri a vieții, a documentărilor pripite și neconcludente, i-a încurajat pe unii să renunțe cu totul la orice fel de documentare. Combaterea dogmatismului a dus la alții la înțelegerea superficială a principiilor fundamentale ale realismului socialist, iar lupta împotriva exceselor birocratic-administrative ale muncii de îndrumare i-a îndemnat pe alții să uite forța creatoare, rolul, necesitatea îndrumării. Critica justă făcută unor producții naturaliste, tehniciste, în care omul se pierdea în spatele mașinilor, a fost înțeleasă greșit de unii, care au început să vorbească despre un om în general, desprins de ambianța socială, un om atemporal și aspațial. La toate acestea se adaugă o recrudescență a influenței mentalității mic-burgheze, exercitată prin presiunea unei părți a publicului nostru, crescut în gustul unui anumit teatru, sau încă nepregătit suficient pentru a discerne adevărata valoare între variatele producții oferite de teatre.

Cît despre teatre, trebuie să spunem că multe dintre ele s-au mulțumit să aștepte pasiv și placid piesele scrise de autori, fără inițiativă, fără destulă pasiune. Sarcina de a reprezenta cel puțin două piese originale a fost aplicată mecanic, munca cu autorii limitîndu-se, în cel mai bun caz, la unele îmbunătățiri de ordin formal ale textului.

Despre munca teatrelor cu autorii s-a vorbit mereu în ultimii ani. S-au adus și exemple ilustre, amintindu-se că Shakespeare și Molière și-au scris operele în teatru, că Teatrul Mic s-a numit casa lui Ostrovski, că Teatrul Academic de Artă și-a format profilul jucînd piesele lui Gorki și Cehov, că I. L. Caragiale era om de teatru.

Unele începuturi promițătoare au existat și în anii aceștia, și la vremea lor au fost menționate în cadrul conferințelor anuale ale oamenilor de teatru. Dar am rămas în faza începuturilor. În ciuda îndemnurilor la inițiativă, pentru stimularea creației originale, *teatrele continuă să aștepte apariția „capodoperei necunoscute", pe care s-o pună în scenă, fără altă bătaie de cap. Și cum ar putea fi altfel, dacă în cadrul teatrelor, în consiliile artistice, în rîndurile conducerilor lor, există o atît de slabă preocupare pentru problemele actualității, pentru găsirea unor mijloace noi de influențare și educare a publicului, pentru atragerea spre teatru a noului public, recent cucerit în arena culturii? Cum ar putea fi altfel, cînd în alegerea repertoriului, criteriul educativ cedează adesea pasul criteriului distractiv, comercial, mai comod? Cum ar putea fi altfel, cînd legătura teatrelor cu oamenii muncii încă nu și-a dobîndit caracterul organic necesar, limitîndu-se adesea la prezentarea unor spectacole în fabrici sau la căminele culturale, cu programe alcătuite la întîmplare și cu interpreți „buni pentru deplasări"? Legătura teatrului cu viața, cu poporul, se realizează prin cunoașterea de către teatru a problemelor arzătoare ale existenței acelora care-i alcătuiesc publicul, precum și prin participarea vie și profundă a teatrului la rezolvarea acestor probleme. Stimularea dramaturgiei originale înseamnă incitarea autorilor la scrierea acelor piese care să contribuie la ridicarea nivelului de gîndire al spectatorilor, care să le stîrnească întrebări și să le răspundă la probleme, într-un cuvînt, să contribuie la formarea conștiinței revoluționare a oamenilor muncii și, prin aceasta, la construirea socialismului.*

A lucra cu autorii înseamnă, așadar, a avea o atitudine activă în problema creației originale. A nu aștepta piesele în stadiul final și la nivel de capodoperă înseamnă a merge în întîmpinarea autorilor, a le cunoaște tendințele și posibilitățile, a le stîrni interesul pentru o temă pe care teatrul dorește s-o vadă întruchipată pe scena sa. Un bun director de teatru, ajutat de consiliul artistic și de secretarul literar, nu poate lăsa problema repertoriului original la voia întîmplării. El are o răspundere față de public, față de prezentul și de viitorul teatrului romînesc.

Admirăm operele valoroase ale trecutului pentru puterea lor de dezvăluire a adevărului, pentru valoarea lor de document al istoriei culturii și a umanității. Le sîntem recunoscători autorilor lor pentru poziția lor avansată, de luptători pentru progres și pentru libertate, în epoci de opresiune și obscurantism.

Dramaturgii noștri creează într-un regim de deplină libertate. Apropierea de popor a devenit o condiție a însuși actului creației artistice. Ideologia marxist-leninistă le-a deschis calea spre înțelegerea adîncă a realității sociale, în esența și în particularitățile ei. Dar operele create de ei sînt încă departe de a reprezenta o imagine corespunzătoare bogatei realități pe care o trăim.

Avantajați din toate punctele de vedere față de înaintașii lor, dramaturgii nu folosesc încă toate condițiile existente pentru realizarea unor opere cu adevărat pătrunse de spiritul epocii noastre. În țară se petrec transformări mari. Colectivizarea înaintează. Zi de zi apar noi fenomene, care pun în fața oamenilor muncii de la sate noi procese de conștiință. Maturizarea procesului de industrializare produce în viața și în conștiința muncitorilor noi și interesante, pasionante procese. Și nu e nevoie să descoperim un sabotaj la mașini pentru a ne da seama, concret, că lupta de clasă e departe de a se fi stins. E nevoie însă de o observație ascuțită pentru a-i cunoaște noile forme, subtile și complexe. Îndoiala și neîncrederea pot fi strecurate în doze mici, pe nesimțite, iar efectele lor sînt adesea mai grave decît ale unui sabotaj tehnic. Cum pot oare dramaturgii, pasionați de munca lor creatoare, să treacă nepăsători pe lîngă toate aceste probleme, pe lîngă toate contradicțiile pe care viața le iscă la tot pasul — contradicții esențiale, care pun în cumpănă conștiințe și destine —, și să se mărginească la mărunte procese microbiene sau la tribulațiile unei fantomatice baroane? Cum pot rămîne nepăsători față de problemele *pe care tineretul de azi le are de rezolvat, împreună cu educatorii săi, de acasă și de la școală? Și cum pot teatrele să se mulțumească cu acele producții incolore, care uneori au doar meritul de a amuza un public încă prea puțin pregătit? Cum pot oare oamenii de azi să-și recunoască, în piese, epoca și cum vor putea cei de mîine să-i reconstituie trăsăturile esențiale?*

Întrebările acestea se ridică cu deosebire acum, la sfîrșit de stagiune. Peste puțină vreme va începe munca de pregătire a stagiunii viitoare. Ce perspective există pentru ca anul teatral viitor să fie mai bogat în roade originale? Trebuie să spunem că, deocamdată, situația nu e prea trandafirie. Teatrele continuă să aștepte, bizuindu-se pe vagi promisiuni ale autorilor. Din piesele existente, fie bune de difuzat, fie încă pe șantier, nu cunoaștem încă vreuna care să dezvăluie laturile cu adevărat noi privind construirea socialismului, o anumită particularitate esențială a acestui proces complex și pasionant pe care îl trăim cu toți. Muncitorii și țăranii sînt încă, în mare măsură, absenți din preocupările dramaturgilor. Chiar și procesele sufletești ale intelectualilor sînt înfățișate sub un aspect minor, periferic.

Scriitorul găsește în viață o multitudine de teme, pe care fantezia sa creatoare are a le prelucra artistic, pentru a comunica spectatorilor idei noi despre viață, despre om, despre socialism. Dar nu vedem de ce unii autori se tem atîta de ancorarea personajelor în viața socială, închipuindu-și că aceasta le îngustează cîmpul de investigație psihologică. Noul în conștiința oamenilor e strîns legat de noul din viața socială, omul nu poate exista decît în complexul relațiilor sociale specifice epocii sale.

În ultima vreme, unii dramaturgi au început să caute căi noi, mijloace noi de expresie, ceea ce nu e rău deloc. Nu e rău, atîta vreme cît acest nou tinde spre o mai adîncă dezvăluire a noului din viață, către o mai mare putere de influențare asupra publicului spre țelul final, al socialismului. Nu e rău, în măsura în care „acest nou este comunist", cum cerea Lenin. E necesar ca teatrele să sprijine și să însoțească aceste căutări ale dramaturgilor. E necesar ca exigența ideologică a teatrelor să crească în raport cu sarcinile cultural-educative pe care le au de îndeplinit. Numai prin acțiunea comună a teatrelor și a dramaturgilor, noua stagiune îi va aduce publicului acele opere bogate în idei, interesante și vii, despre viața de azi, pe care le așteaptă.

„t"

HORIA DELEANU

Teatrul Mic

În exercițiul permanent al vizionării spectacolelor teatrale funcționează, sub raportul urmelor lăsate, al viitoarelor amintiri, o sumă de posibilități distincte. Sînt reprezentații spumoase, care te încîntă pentru o clipă fugară, dispărînd apoi cu promptitudine din memorie. Aparența artei nu e durabilă și timpul se răzbună necruțător împotriva strălucirilor amăgitoare. Sînt și alte spectacole, susceptibile, numai în anumite momente, să răspîndească o vrajă, de sub imperiul căreia nu te poți desprinde de-a lungul vremii. Aceste momente rămîn fixate ferm în amintire, stimulînd, în contactul cu multiplele manifestări de la lumina rampei, asociații fertile. În sfîrșit, există și o categorie de reprezentații artistice, care îți impun o viziune desăvîrșită de ansamblu, perpetuată ca atare în cîmpul celor mai valoroase impresii din spinoasa carieră de spectator. Găsindu-se într-un echilibru stabil în raport cu arta, aceste reprezentații solicită, alături de marea emoție, reflecția profundă, comparația bine chibzuită, generalizarea atît de necesară pentru distingerea drumurilor celor mai eficiente ale teatrului contemporan.

Imaginam această sumară, incompletă clasificare, oprindu-mă la cîteva spectacole ale Teatrului Mic din Moscova, înscrise, fără posibilitate de dubiu, în cea de-a treia categorie. *Lupii și oile* și *Aripi*, *Puterea întunericului* și *Satul Stepancikovo*, *Port Arthur* și fragmentele din recital au concurat la cristalizarea unei *imagini panoramice*, de natură să definească un teatru, un drum, o varietate explicită de manifestare în aria generoasă a realismului socialist. Ele au contribuit, cred, și la limpezirea unor probleme esențiale care agită creator mișcarea noastră teatrală. În această perspectivă, se profilează necesitatea disecării impresiei de ansamblu, pentru descifrarea dimensiunilor fundamentale ale acelei admirabile imagini panoramice, pe care am dobîndit-o în niște zile memorabile. Poate că ar fi bine să ne oprim, fără pretenția absurdă de a epuiza problema, la unele componente primordiale în existența oricărui teatru autentic. E vorba despre actori, regie și stil, repertoriul rămînînd, bineînțeles, determinanta nr. 1 a tuturor celorlalte elemente.

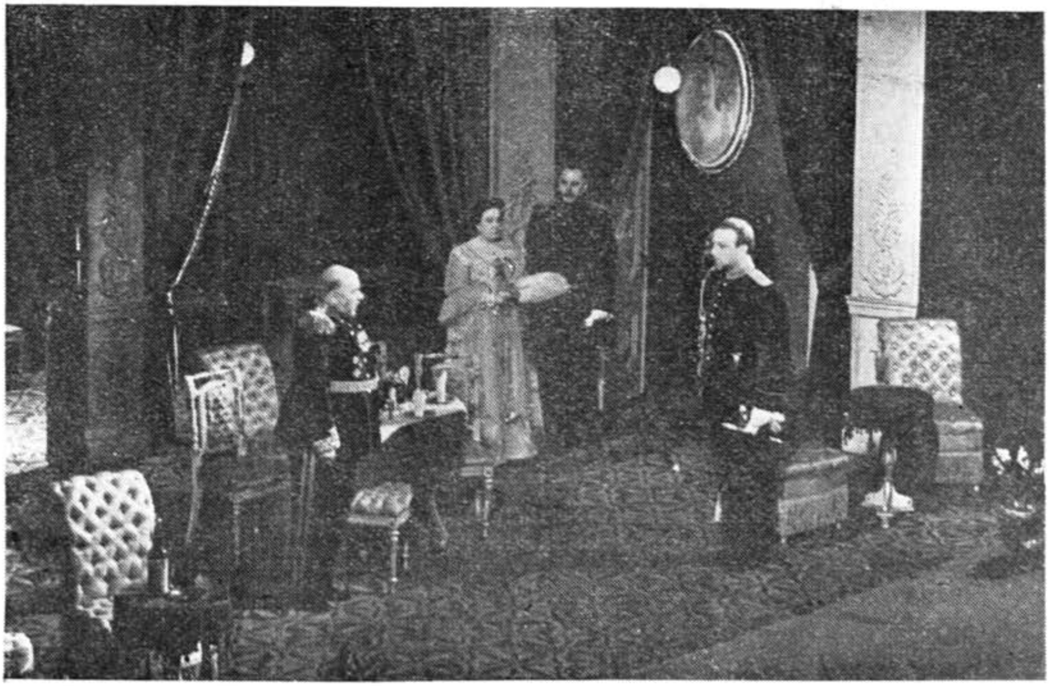
Actori

În aprecierea entuziastă a hărăziților interpreți de la Teatrul Mic, există antecedente multe și ilustre. Herțen remarca încă în veacul trecut: „Scepkin și Mocialov sînt, fără îndoială, doi dintre cei mai buni actori pe care i-am văzut de-a lungul a treizeci și cinci de ani pe întreg cuprinsul Europei". Elogiile n-au contenit cu vremea, resfrîngîndu-se și asupra lui Sadovski și Iudin, Fedotova și Ostujev, Ermolova și Iablocikina și alții. Toate acestea constituie numai mărturii istorice pline de semnificație, care determină consemnarea unei glorioase tradiții, de natură să oblige și mai mult pe descendenții contemporani ai unor mari, neobișnuiți actori de altă dată. Iată însă că „servitutea" conservării unei asemenea tradiții, împrospătate de accentele artei sovietice, a fost respectată cu sfințenie, ajungîndu-se la situația în care, cu mult mai puțină autoritate decît Herțen, dar cu foarte multă convingere, putem afirma că Ilinski, Gogoleva, Turcianinova sînt în mod incontestabil astăzi deținătorii unor locuri fruntașe în plutonul celor mai buni actori de pe bătrînul nostru continent.

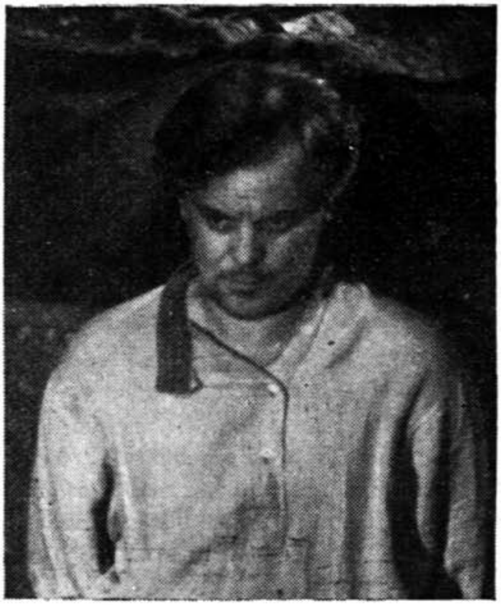
Ajungem aici la prima coordonată a Teatrului Mic, care-i începe definirea: existența unui *colectiv* actoricesc excepțional. Am subliniat în mod intenționat ideea de colectiv, pentru a marca, excluzînd micile sau puțin mai marile diferențe valorice, calitatea deosebită a întregului ansamblu. Multe trupe străine își cîștigă celebritatea, mai cu seamă datorită unui pivot considerabil (Laurence Olivier, de pildă, sau Hans Messemer de la Schauspielhaus din Bochum), care izbutește adesea, păstrînd prestigiul formației, să eclipseze elementele mai puțin dotate. „Casa lui Șcepkin" funcționează pe baza unui principiu diferit: alinierea întregului colectiv se face în direcția talentelor celor mai inspirate, ceea ce determină o *unitate* artistică a fiecărui spectacol — unde nu se mai simt decalaje izbitoare —, a teatrului în ansamblu. Pentru a ajunge aici, e necesară respectarea cîtorva condiții inițiale: selectarea extrem de riguroasă a cadrelor actoricești (și școala care există pe lîngă Teatrul Mic înlesnește această posibilitate), distribuirea în *toate* rolurile fiecărei piese a unor interpreți de valoare, existența baghetei regizorale foarte avizate, în stare să *unifice* orchestral tonalități, date temperamentale diverse.

Încercînd să deslușim cîteva caracteristici ale actorilor Teatrului Mic, ne-am opri în primul loc la magia facultăților lor „proteice". Amintind parcă de legendarul Proteus, ei își schimbă mereu în scenă înfățișarea, comportarea specifică, sistemul de reacții psihice, alternînd personaje, existențe umane, tipuri, care nu pot fi în nici un chip confundate. Într-o asemenea perspectivă, fiecare actor are la dispoziție o gamă infinită de „em-

Scenă din „Port Arthur" de Popov și Stepanov



ploi-uri", contrazicînd prin această disponibilitate plurală ideea vetustă, rutinieră, a „emploi-ului". Pe de altă parte, dispare şi prejudecata — care roade o serie de oameni de teatru de la noi — a predestinării unor actori ui roluri de comedie, de tragedie etc.[1]. Şi în mod implicit, creşte potenţialul întregului colectiv, care îşi îngăduie să ajungă la nenumărate distribuţii valabile, fără teama ca dispariţia unui actor din trupă să compromită, pentru vreme îndelungată — cum se întîmplă, din păcate, uneori la noi —, o serie de elemente ale repertoriului.



V. D. Doronin în Nikita („Puterea întunericului")

Se cer susţinute cîteva exemple în sprijinul afirmaţiei făcute. Vreau să încep cu Doronin, care mi-a mărturisit într-o convorbire că a fost actor de operetă, de circ, de film, dirijor de jazz, că a jucat destul timp în teatrul de satiră, pentru ca... primul său rol de dramă să-l constituie Nikita din *Puterea întunericului*. L-am întîlnit întîia dată în *Aripi*, unde, interpretînd pe grădinarul Samosad, s-a recomandat ca actor de compoziţie comică. M-am gîndit atunci — întotdeauna cînd identifici un interpret care îţi place, începi, fără să fii regizor, să-l distribui şi în alte piese — că ar putea juca o serie întreagă de moşnegi sfătoşi din comedia tolstoiană, alte personaje cu suculenţă populară din lucrările lui Korneiciuk, o seamă de marinari din drama eroică revoluţionară, care îmbină lacrima cu gluma (poate Şvanda din *Liubov Iarovaia*, poate Frăţiorul din *Uraganul*) ş. a. L-am reîntîlnit însă pe locotenentul Bereiko din *Port Arthur* şi mi-am dat seama că am fost nedrept cu el. Farmecul pe care îl degaja în scenă „Ursul" — cum îi spuneau ostaşii —, dezinvoltura cu care trecea de la duioşie la gestul brutal, de la eroism la paharul cu votcă, îmbinarea asprimei exterioare cu autentice unduiri lirice, foarte umane, îi lărgeau considerabil diapazonul. Am început să-l distribui într-o serie de alte piese: l-am văzut foarte bine în roluri din *Frontul*, din *Oameni ruşi*, ajungînd la dimensiunile eroului contemporan. Mi-am dat seama că registrul comic nu constituie dominanta talentului său, că arta compoziţiei nu-l caracterizează în exclusivitate. Dar mi-a fost dat să-l întîlnesc şi în... debutul său pe planul rolurilor dramatice.

Dînd sfaturi teatrelor, în legătură cu interpretarea lui Nikita, Tolstoi arăta că trebuie să fie un „Don Juan de ţară", demonstrînd în acelaşi timp că „în fundul sufletului nu-i băiat rău". Doronin e în scenă un iremediabil seducător şi în acelaşi timp un torturat moral, care săvîrşeşte sau tăinuieşte nelegiuirea, însoţind-o însă cu remuşcarea. Această dualitate a unui personaj extrem de complex conferă rolului o sarcină tragică, care se insinuează în întreaga sa existenţă, chiar atunci cînd veselia, beţia, s-ar părea că acoperă, pentru o clipă, acuta durere morală. Doronin a găsit cu iscusinţă inflexiunea șăgalnică a aparenței și tonul grav al substanței rolului, lăsînd să domine, la suprafață sau în adîncuri — fidel indicațiilor autorului în piesă — filonul tragic.

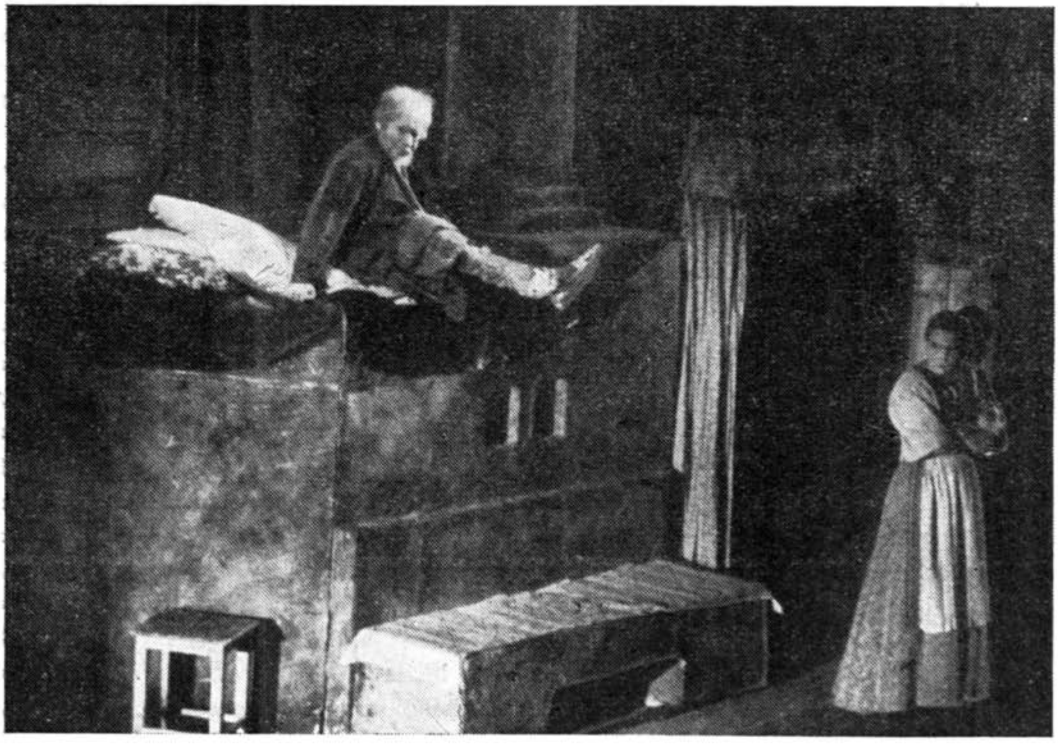
---

[1] Mai mult decît atît, am auzit, de curînd, pe un subtil, perorînd, între o bere şi o cafea turcească, pe tema necesităţii unor specializări şi mai restrînse, determinate, pasă-mi-te, de firidele cele mai sensibile ale „talentului-labirint" (expresia îi aparţine). Ar exista, aşa, actori de grotesc, actori de comedie „subţire", actori de dramă de cameră, actori de tragedie romantică, actori de dramă contemporană etc., etc. Am adăuga, cu de la noi putere, că toţi aceşti „actori de..." au un singur defect: nu sînt actori. Încolo, totul e în regulă.

Nedumerirea a crescut. E Doronin actor de compoziție comică, erou de dramă modernă, sau tragedian? Răspunsul sună aproape rudimentar: e *actor*, în înțelesul cel mai întreg al cuvîntului.

Tot așa cum s-a dovedit actriță foarte autentică, deosebit de interesantă și la fel de „proteică", Șatrova în Matrena din *Puterea întunericului*, în Vera Stessel din *Port Arthur* sau în fragmentul din *Inima nu-i de piatră*. În piesa tolstoiană, Șatrova, întruchipînd un geniu al răului, a făcut o compoziție densă, străbătută de zguduitoare accente tragice. Ea a polarizat o seamă de personaje ale piesei, cu trup și suflet, în jurul ei, condiționîndu-le nesilit, în scenă, mișcările, gesturile, cuvîntul, schița de acțiune. A avut o serie de momente excelente — ca acela, de pildă, din ultimul act —, în care a trecut cu ușurință de la o tristețe sumbră la veselia simulată, însoțită de dans și cîntec. Sarcina rolului ei a fost cu atît mai complicată, cu cît la antipod — sub raportul greutății specifice, a grupării de forțe înlăuntrul conflictului dramei — se găsea Akim, cu aureola sa de sfînt, solicitînd imperios simpatia publicului și fiind pe deasupra interpretat de marele, inegalabilul Ilinski. Și Șatrova a rezistat, fără eforturi vizibile, compunînd o excelentă Matrena, lăsînd impresia că în teatru e predestinată rolurilor de această categorie tenebroasă. Am revăzut-o în fragmentul din comedia lui Ostrovski și aici a apărut, renăscută, în pielea unui personaj savuros, care jongla cu torentul replicilor comice. Iar în *Port Arthur*, aceeași Șatrova, a avut motive de vodevil și situații de dramă, pe care le-a rezolvat cu aceeași dexteritate, părînd că s-a născut generăleasă țaristă, că dintotdeauna a alternat naivitatea cvasi infantilă cu cinismul de cea mai josnică speță, teribilul cu ridicolul.

Scenă din „Puterea întunericului" de L. Tolstoi

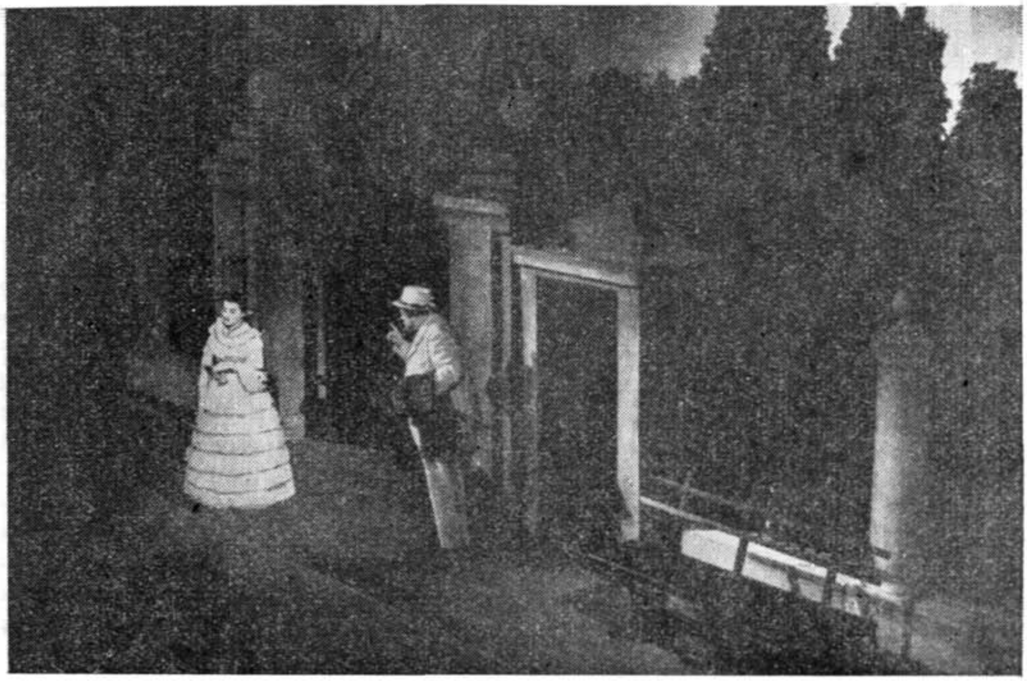


Șatrova și Doronin nu constituie excepții. Sînt numai două exemple, menite să ilustreze o *tendință generală* a actorilor de la Teatrul Mic, care își valorifică deosebitele calități pe toată scara repertoriului, înlăuntrul întregului gen dramatic.

Prin această prismă, se desemnează și mai firesc marile, unicele creații actoricești, care s-au reliefat în spectacolele „Casei lui Ostrovski".

E în afară de orice îndoială că momentele cele mai tulburătoare din întreaga desfășurare a spectacolelor Teatrului Mic, momente de culme ale teatrului contemporan în ansamblul său, au fost zămislite, într-o inspirație vecină cu geniul, de Igor Ilinski în Akim din *Puterea întunericului.* Sînt clipe pe care le pot asemui, în infima-mi experiență de spectator, numai cu acelea produse de Gribov în Cebutkin din *Trei surori* și în Luca din *Azilul de noapte,* de Helene Weigel în *Mutter Courage,* de Ernst Busch în *Faust.* Probabil că tocmai din pricina perfecțiunii creației lui Ilinski, e atît de greu să-i relatezi detaliile, să-i deslușești secvențele. Nu spui aproape nimic, dacă remarci că nu mai poți concepe un alt Akim în afara aceluia pe care l-a întruchipat Ilinski. Nu adaugi prea mult, nici dacă ești aproape sigur că Tolstoi nu l-a văzut mai plastic, mai complex, mai adevărat, mai *om,* decît interpretul care a înnobilat în acea nemaipomenită seară scîndurile scenei, contagiind cu o emoție neobișnuită întreaga sală cu respirația suspendată. Nu știu dacă devii mai explicit, menționînd că Ilinski, fără să pună o pedală violentă pe contrastul dintre cei posedați de puterea întunericului și caracterul său pur, a atins, în tonuri grave, seducătoare, limitele supreme ale poeziei etice, filtrîndu-și întregul rol pe acest portativ dificil. Nu cred că aduci o contribuție esențială la înțelegerea miracolului identificării Ilinski-Akim, dacă subliniezi iscusința și firescul alternării continue a ritmurilor — exterioare și *interioare* — care se topesc unitar într-o succesiune vertiginoasă. (Elocvente în această direcție sînt, de pildă, marile variații de ritm și intensitate din tabloul III, cînd interpretul trece, fără efort, de la discuția șugubeață, degajată cu Mitrici, la explicația extrem de gravă, patetică, cu fiul său rătăcit, Nikita.) Tot așa cum nu am impresia că arunci o lumină suficientă, edificatoare, dacă te oprești asupra zguduitoarei scene de pe cuptor, din același tablou III, în care Akim nu face altceva decît să-i urmărească pe cei din jur. El îi urmărește însă adesea fără să-i privească; el transmite de cîteva ori trepidația sa interioară cu spatele la protagoniști, plîngînd parcă fără lacrimă (și lucrul acesta îl simți, sezisînd mișcarea mică, aproape imperceptibilă a spinării încovoiate); el tace mai ales, ascultîndu-și cu o excepțională inteligență scenică partenerii și tăcerea sa e mai grăitoare, mai plină de sens, decît cuvîntul.

Am mai reținut, în prim plan, o creație excepțională din aceeași *Puterea întunericului:* actrița Roek — care numără 34 ani — în rolul micuței (10 ani) Aniutka. Nu mi se pare necesară apoteoza compoziției, prin prisma înfrîngerii decalajului de vîrstă: aceasta e o demonstrație de virtuozitate; dar numai atît. Ceea ce a impresionat mai cu seamă în interpretarea splendidă a Aniutkăi, a fost nuanțarea extrem de sensibilă a fiecărei intenții, a fiecărui detaliu psihic din drama atît de greu de transmis a purității, a ingenuității copilului confruntat, în pofida logicii obișnuite a vieții, cu paroxismul decrepitudinii morale a adulților. Lucruri de neînțeles — otrăviri, asasinate, duplicități criminale —și pentru maturii din afara sferei psihopatologice, trebuiesc surprinse cu acuitate dureroasă de acest personaj infantil, a cărui sensibilitate devine exacerbată. Nevinovăția sufletească ultragiată neomenos, copilăria apăsată de povara prematurelor suplicii morale, au fost cuprinse de Roek într-o compoziție limpede și zguduitoare ca lacrima. Scena din tabloul IV — în care vestește că Akulina a născut, ridicînd cu o imensă duioșie brațele și legănînd un copil imaginar sau mai degrabă o păpușă inexistentă —, ca și aceea din tabloul V — în care spaima o determină să-și vehiculeze din ce în ce mai precipitat replica sugrumată între laviță și cuptor —, au fost magistral interpretate, dînd măsura unei actrițe hipersensibile, neobișnuit înzestrate, susceptibile,



Scenă din „Lupii şi oile" de Ostrovski

în persepectiva apropiată a timpului (e atît de tînără pentru a intra în concurenţă cu perfecţiunea !), de realizări foarte valoroase.

Alături de facultăţile „proteice" şi de marile creaţii — care n-au fost epuizate, nici pe departe, prin exemplele citate — actorii de la Teatrul Mic şi-au dovedit virtuozitatea şi dăruirea într-o serie de roluri episodice, de măiastră compoziţie. Pe de o parte, distribuirea diverşilor actori ai poporului, cu faimă prea bine stabilită, în roluri de cîteva cuvinte, mărunte — după termenul în circulaţie la noi — constituie o pildă de suprem respect al profesiunii şi de înaltă etică artistică [2]. Pe de altă parte, se ajunge, în aceste cazuri, la subtile compoziţii de autentică broderie artistică : întinderea mică a rolului duce la o mare migală a studierii lui şi la înzestrarea fiecărui detaliu de pe acest restrîns parcurs cu nesfîrşite arabescuri sensibile. Atributele rolului se dezvoltă invers proporţional cu presupusa lui întindere, raportată la o lectură superficială, îmbogăţindu-l considerabil, schimbîndu-i greutatea specifică şi transformîndu-l din aparent secundar în real principal.

Argumentele practice, furnizate în spectacolele prezentate, abundă. Cît de subtilă a fost, de exemplu, compoziţia lui Teleghin în marele cneaz Kirill Vladimirovici din *Port Arthur* ! Nici un pic de pastă grotescă, împrumutată din galeria personajelor „negative" prin definiţie, vocaţie şi tratare uniformă. Măsura, bunul gust, spiritul au dus la creionarea unui tip verosimil, pe care, în această viziune, am fost determinaţi să-l urmărim, să-l reținem. Sau cît de minuțios studiată s-a demonstrat a fi compoziția lui Hohreakov în rolul citatomanului Ovcearenko din *Aripi*! Vorbirea precipitată, tonurile retorice asociate cu gesturile declamatorii, mișcarea pedantă, obositoare, descifrate toate cu inteligență în esența rolului, l-au definit fără echivoc, menținîndu-l într-un plan de continuu interes pentru public. Și multe altele, în legătură cu nenumărate compoziții care se confundă cu arta.

---

[2] La noi, pe cîte undeva, capriciile inexplicabile ale actorilor au depăşit faza... benignă a refuzării rolurilor „neînsemnate". (Ce prejudecată stupidă, care mărturiseşte o înţelegere cel puţin obtuză a literaturii, a teatrului! Fiecare cuvînt, gest, intenţie, poate deveni o partitură de artă inspirată.) Unele „celebrităţi" s-au... plictisit de roluri „negative" şi caută personaje... pe placul publicului. Alte „somităţi" au hotărît să joace Hamlet sau Romeo, indiferent de indiscreţiile actelor de naştere, şi nu mai vor să... coboare prea des la repertoriul contemporan. Şi alte năzdrăvănii, bune numai pentru o minoră istorie anecdotică a teatrului.

Rămînînd în aceeași sferă a creației actoricești, aș vrea să remarc încă un detaliu semnificativ: știința de a sugera, într-o mică apariție, marea personalitate artistică. Această reflecție a părut să se impună cu necesitate, în cazul Turcianinovăi din *Aripi* Turcianinova (învățătoarea Gorițvet) iese în scenă o singură dată, însoțind însă, de aici încolo, spectatorul, de-a lungul întregii piese. Modul în care își ascultă partenerul, felul în care privește peste sală vorbind parcă cu lumea întreagă, căldura interioară — abia sugerată, dar foarte pregnantă totuși — și inflexiunile ușor marcate, discrete, ale unui glas generos, te pun în contact imediat cu o mare actriță. Și nici o clipă nu realizezi senzaționalul, fenomenul — interpreta are aproape 90 ani — care ar putea să te fure din cîmpul contemplației: ești covîrșit de emoție și nu izbutești, prin persoana ei, decît să împlinești o admirabilă comuniune cu arta.

S-ar mai putea face nenumărate observații elogioase la adresa marilor actori ai Teatrului Mic. N-am încercat însă o sinteză cuprinzătoare, care să nu-și îngăduie să ignore nimic. Asemenea ambiții solicită un spațiu mult mai larg și un studiu incomparabil mai aplicat. Am vrut doar să surprindem, din acea imagine panoramică despre care vorbeam inițial, cîteva detalii semnificative privitoare la actori. Detalii de care nu nu putem dispensa, în nici un caz, în analiza ulterioară.

Regie

O înțelegere foarte superficială, neavizată, a lucrurilor, a făcut ca, de la o vreme, unii „teoreticieni" să recunoască regia de teatru numai ca pe o manifestare zgomotoasă, subliniată violent în spectacol, a directorului de scenă. Dar nu abundă „trouvail"-urile mai mult sau mai puțin cerute de text, dacă nu se simte *ingerința* directorului de scenă în desfășurarea spectacolului, se ajunge la concluzia simplistă că reprezentația ar fi lipsită de regie. Am impresia că acești „teoreticieni" săvîrșesc o gravă confuzie de domeniul... maternității: dacă regizorul are, în raport mai puțin cu textul și în orice caz cu spectacolul, rolul unei moașe, ei ajung să-i atribuie calitatea de mamă. Ceea ce constituie cel puțin o exagerare!

Am făcut acest mic ocol... teoretic, pentru a mă opri din nou la Teatrul Mic. Și aceasta, fiindcă într-o accepție rudimentară, ca aceea de mai sus, s-ar putea vorbi despre „Casa lui Ostrovski" ca despre o instituție teatralicească cu mari actori, dar fără o regie interesantă. Afirmație care nu corespunde realității!

Există, incontestabil, mai multe moduri de a concepe funcțiile regiei. Unii preferă formulele exhibiționiste, în care regizorul pare că șoptește mereu în scenă, orice s-ar întîmpla: „Spectatori, nu mă uitați, sînt aici și am indicat această intrare năstrușnică, acest torent de muzică, această lumină violentă, ca să nu poată fi ignorată prezența și rolul meu în spectacol". Alții preferă soluția discreției, a topirii regizorului și gîndului său inspirat îndărătul textului și a actorilor, care evoluează armonic, conduși de o baghetă plină de fantezie și lipsită de ostentație. Am credința că această de a doua soluție — pe care îmi îngădui s-o prefer, de multe ori, și eu — corespunde viziunii, stilului Teatrului Mic.

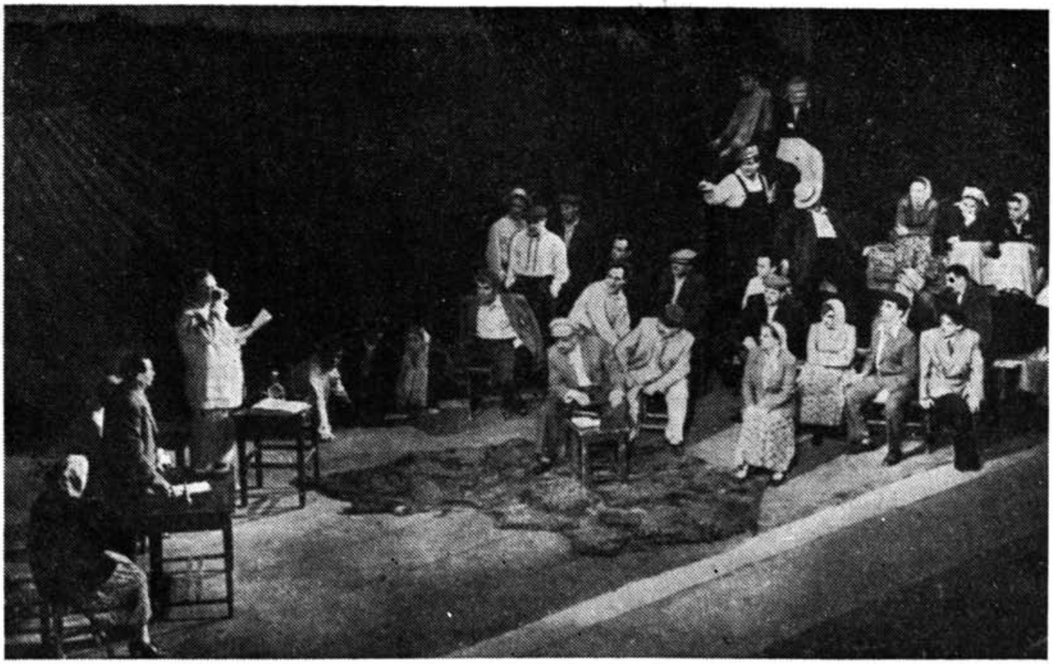
Numai marii naivi și-au putut închipui, de pildă, că scena de deosebită frumusețe dintre Gogoleva (Krucinina) și Turcianinova (Arina Galcina) din *Vinovații fără vină* — fragmentul interpretat la recital — a fost o rezultantă exclusivă a intuiției, a talentului, a artei trăirii scenice demonstrate de două excepționale actrițe. Gradația ascendentă măiastră a Gogolevăi — care a suit cu o supremă stăpînire de sine și cu o impresionantă economie de mijloace spre culmile dramei, ajungînd la niște concentrate note tragice — și linia descendentă a Turcianinovăi (din ce în ce mai tulburată, mai inconsistentă, mai pierdută sub presiunea întrebărilor care solicitau imperios conștiința) au marcat evident subtilitatea, inteligența *compoziției regizorale*.

Tot așa cum scenele admirabile din *Lupii și oile* (tabloul III), în care Jarov (Lîniaev) se lasă prins în mrejele Glafirei Alekseevna, sînt riguros gîndite, construite de directorul de scenă. Nimeni nu vrea să conteste farmecul și deosebitele virtuți ale prezenței saturate de comic, pline de dezinvoltură și rafinament a lui Jarov, dar evoluția lui savantă și complicată, grațioasă în neîndemînarea ei, din jurul băncii care îi pecetluiește soarta matrimonială, este perfect consonantă cu ritmul interior al momentului scenic, din nou cu minuțioasa compoziție regizorală a spectacolului.

Vorbind iarăși despre aparențele inexistenței regiei și despre realitatea prezenței ei indispensabile, nu putem trece peste timpul esențial, primordial, al tălmăcirii sensurilor majore ale textului. Un francez spiritual făcea următoarea butadă: „Autorul visează o piesă, scrie o a doua, actorii joacă o a treia și publicul ascultă o a patra". Ca glumă, merge. Numai că noi ne-am obișnuit să evităm aceste inconsecvențe, acordîndu-i regizorului misiunea de a transmite nealterată publicului piesa autorului, trecută prin filtrul său sensibil. Cei care se încăpățînează să considere că regia poate lipsi într-un spectacol, atunci cînd sensurile fundamentale ale textului trec coerent la spectator, săvîrșesc o gravă eroare, disjungînd în mod arbitrar, nedialectic, forma de conținut și atribuind directorului de scenă un rol curios de maestru al artificiilor, desprins de solul absolut necesar al gîndirii autorului, al mesajului său.

Considerabil apare, de pildă, în spectacolul cu *Port Arthur*, rolul regiei (Zubov și Markov), care a pus pedala pe tema poporului în războiul ruso-japonez. Tablourile din bateria de artilerie a lui Bereiko, toate aparițiile soldaților din restul spectacolului, sînt inteligent subliniate, constituind dominanta reprezentației, în dauna motivelor de vodevil

Scenă din „Aripi" de Korneiciuk



uneori ale vîrfurilor ofițerimii țariste. Regia nu s-a lăsat ispitită de o punere în scenă ilustrativă, de o frescă care să evoce prin pete de culoare epoca. Mergînd în profunzime, la planurile psihologice, ea a știut să *însuflețească* ilustrația, ajungînd la proporțiile unei drame autentice, insuficient marcate în textul dramatizării.

Sau cît de evidentă este *concepția* regizorului Ravenskih, care declară cu privire la *Puterea întunericului:* „Am vrut să ne îndepărtăm de prezentarea naturalistă a tablourilor sumbre din viața sătească... Ni s-a părut mai important să vorbim spectatorului despre trecutul patriei și, prin intermediul povestirii crunte, tragice a lui Tolstoi, să găsim posibilitatea de a cînta frumusețea și vitejia omului rus, forța sa morală și strădunța sa spre adevăr".

Pornind de la această mărturisire de credință, regizorul a evitat mai întîi accentuarea naturalistă a laturilor de psihopatologie, netratîndu-și personajele ca pe niște cazuri clinice, ci căutînd în permanență suportul mecanismelor sufletești care declanșează drama. De asemenea, el a distilat valorile etice ale tragediei, ridicîndu-le adesea, prin mijlocirea generalizărilor filozofice, la valoarea unor simboluri morale, nedesprinse însă de terenul istorico-concret (așa cum e firesc să fie conceput simbolul pe tărîmul artei realist-socialiste).

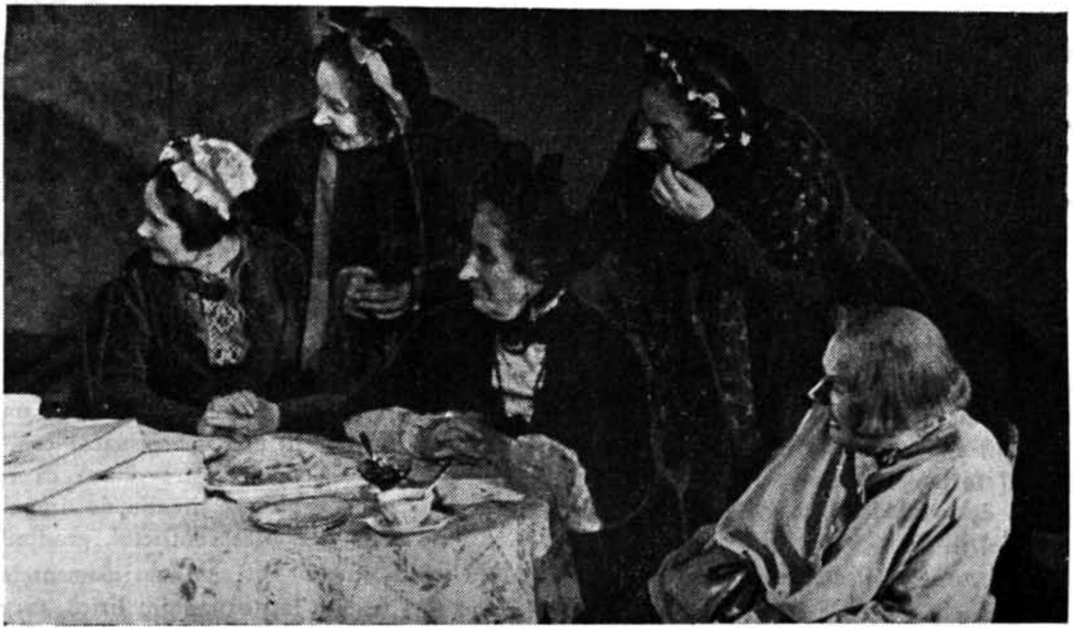
Și fiindcă ne-am oprit, vorbind despre aportul esențial al direcției de scenă pentru înțelegerea și transmiterea sensurilor piesei, la *Puterea întunericului,* ar fi bine să facem cîteva mențiuni în legătură cu stilul regiei. Am impresia că punerea în scenă a lui Ravenskih se deosebește, într-o oarecare măsură, de celelalte de la Teatrul Mic. Căutînd în permanență să realizeze o maximă expresivitate a fiecărei componente din spectacol, regizorul a apărut mai explicit, mai marcat în scenă. El a folosit destul de mult muzica care adesea evocă aici, ca un ecou prelung, corul tragediei antice. S-a ferit însă de convenționalitatea ei, făcînd-o adesea să treacă organic în dosul scenei după ce a pornit de la un personaj (așa, de pildă, în tabloul III, refrenul inițiat de acordeonul lui Nikita continuă în fundalul acțiunii), sau, invers, trecînd-o de afară la alte personaje (cum se întîmplă la prima ridicare a cortinei, cînd muzica orchestrală pe care debutează piesa e reluată în scenă de Anisia și Akulina). Destul de ingenioasă este și mînuirea luminii, continuu mișcată, decupînd personaje, sugerînd pînă la modul aproape hipnotic stările de spirit, situațiile, marcînd net și destul de uniform finalurile de acte, în care protagoniștii sînt izolați în fascicule colorate. Pe aceeași linie, apar mizanscene sculpturale, valorificînd pînă la extrema limită plastica mișcării trupului (evidentă mai cu seamă, dar nu numai, la Doronin-Nikita). Toate aceste elemente contribuie la desemnarea unei atmosfere dense, în care actorii joacă tragedia cu gestul larg, plin, cu intențiile subliniate chiar în absența cuvîntului.

Am apreciat la Ravenskih faptul că nu s-a lăsat copleșit de „seducția muzicii", de „prestigiul picturii" și de „frumusețea luminii", care pot îneca valorile de poezie realistă ale unui text, ale unui spectacol. El a subordonat, în cea mai mare parte a cazurilor, muzica, pictura, lumina, dramei interioare a personajelor sale. Tinzînd la maxima expresivitate, el nu s-a lăsat furat de desuetul și formalul expresionism. *Puterea întunericului* s-a pretat foarte bine viziunii expresive a regizorului, dar dacă această optică proprie unei sau altei piese se transformă în manieră, ea devine obositoare, supărătoare.

Și aici ne întoarcem la stilul specific de regie al Teatrului Mic, caracterizat de acea minuțiozitate artistică emoționantă, de acele compoziții scenice filigranate, care nu cer, nu suportă, inutilele exhibiții ale „autorului" spectacolului.

Vreau să mai zăbovesc puțin, în această ordine de idei, la cîteva bijuterii regizorale.

Au fost în *Aripi* două momente excepționale. În tabloul III se ține o adunare într-un colhoz: vorbesc doar cîteva personaje, participă în scenă foarte multe. Întreaga distribuție din acest tablou se mișcă, la fiecare cuvînt, unitar — definind o reacție generală —, dar



Scenă din „Satul Stepancikovo și locuitorii săi“ după Dostoievski

și foarte nuanțat — distingînd reacția personală, temperamentală. Majoritatea actorilor figurează în scenă, fiind lipsită de replica vorbită. Dar *fiecare* din ei rămîne în memoria spectatorului, în măsura în care a izbutit să se recomande convingător, fără să cuvînteze, fără să aibă măcar nume. Această scenă admirabilă mi-a amintit de „subotnicul“ din *Uraganul*, în direcția de scenă a lui Zavadski. Acolo, ca și aici, s-a demonstrat marea artă a regiei sovietice de a mișca masele, de a le face să evolueze ca un personaj principal în spectacolele cu piese contemporane.

Al doilea moment e dominat de Gogoleva. În finalul tabloului IV are loc o explicație dramatică între Romodan (Țarev) și fosta sa soție, Anna Andreevna (Gogoleva). După plecarea lui Romodan, înainte de lăsarea cortinei, Anna Andreevna rămîne singură în scenă. Ultimele ei cuvinte au fost date în tonuri învăluite, ritmul exterior devenind din ce în ce mai lent, în vreme ce ritmul interior își precipita notele dramatice. Ea și-a pregătit astfel singurătatea, pe care o mobilează cu gesturi mici, cu mișcări mărunte, cu pași parcă șoptiți. E singură, dar umple scena, privind intens, tăcînd în așteptare, ascultînd glasuri interioare. În cîteva fracțiuni de secundă, pe care n-am simțit de loc nevoia să le măsurăm, ni s-a prezentat o mare actriță și niște regizori (Zukov și Țigankov) înzestrați cu sensibilitate, fantezie, subtilitate.

Remarcabile au fost și tablourile vivante din *Satul Stepancikovo și locuitorii săi*. Ceaiul de la moșierul Rostanev sau așteptarea lui Foma Fomici (așteptare care a fost excelent pregătită regizoral — de Volkov — printr-o tensiune comică de aproape două acte) sugerează la modul magistral atmosfera, situația scenică, debutînd prin prezentarea panoramică a unor personaje împietrite într-o atitudine caracteristică, determinantă pentru definirea diverselor tipuri. Grupul celor patru bătrîne — în care prezența cvasi imobilă, dar extrem de expresivă a Turcianinovăi, este realmente extraordinară — nu obosește, ocupînd scena aproape întreaga piesă, ca un leit motiv cu neobișnuite valori plastice, de dimensiunile caricaturii monumentale.

N-am izbutit, dar nici n-am încercat, să semnalăm toate valorile regizorale ale spectacolelor prezentate de Teatrul Mic. Am relevat mai cu seamă cîteva din cele care ni s-au impus cu insistență, prefigurînd un mod specific de a concepe regia, spectacolul, arta scenică în general.

Stil

Am făcut o serie de considerații asupra actorilor și regiei la Teatrul Mic, pentru a putea ajunge la descifrarea întemeiată a profilului, a stilului său.

Vorbind despre unul dintre ctitorii „Casei lui Ostrovski": Șcepkin, Herțen arăta că el a fost primul actor „neteatral în teatru". Cred că de la această linie tradițională de artă a firescului, a lipsei de emfază pseudoromantică și a poeziei realiste, își trage obîrșia una dintre caracteristicile contemporane ale acestui teatru. Ea se asociază cu un deosebit simț al măsurii, în comedie și în dramă. N-am întîlnit în nici un spectacol compoziții forțate, demonstrații grotești, exhibiții melodramatice. Comedia ostrovskiană ca și satira dostoievskiană, în viziunea lui Sadovski și Volkov, n-au exploatat situația de dragul situației, n-au biciuit viciul de dragul ridicolului: ele și-au dezvoltat conflictul, gradînd cu grijă *nuanțele,* alternînd zîmbetul și hohotul cu multă finețe. Tot așa cum momentele dramatice din *Aripi,* despre care am mai vorbit, au fost tratate într-o unduire lirică, care solicita tristețea, lacrima discretă și nu convulsia plînsului necontrolat, isteric.

Pentru urmărirea acestei arte a nuanțelor, este necesară știința dozării, folosirii ritmului exterior cu ample ramificații interioare. În *Satul Stepancikovo* apare o foarte mare varietate a desenului ritmic, în vreme ce în *Lupii și oile* există o aparentă uniformitate a liniei sale. Ambele situații, atît de diferite, nu fac decît să reflecte o tonalitate generală a fiecărui spectacol, a atmosferei sale distincte.

Scenă din „Port Arthur" de Popov și Stepanov

Nuanțele și ritmul concură la creionarea atmosferei, care devine inseparabilă nu numai de spectacolul dat, ci și de viziunea păstrată de noi în raport cu autorul, cu opera respectivă. Mărturisesc că am rămas aproape convins, datorită acestei măiastre complicități dintre actori și regizor, că Ostrovski poate fi jucat *numai așa,* că elementele satirice din scrierile dostoievskiene nu pot fi prezentate cu succes altfel.

Fără îndoială, că cea mai de seamă contribuție în această direcție o aduce actorul. Rolul protagonistului și schița figurantului sînt dezvoltate cu aceeași virtuozitate. Membrii colectivului dispun de o autentică artă a portretizării, care identifică actorul cu personajul, după un îndelung proces de analiză a elementelor constitutive și de sinteză finală a acestor componente. Uneori, substanța personajului rămîne fixată ca o mască definitorie pe obrazul actorului. Așa se întîmplă, de pildă, cu Kenigson (baronul Tanaka) în *Port Arthur :* sprîncenele îi sînt imobile, rictusul arborat e larg, împietrit, cuprinzînd o suprafață mai mare decît gura. Sau cu Vladislavski (Ciugunov) în *Lupii și oile :* compoziția sa caricaturală sugerează înfățișarea unei broaște înlăcrimate. În ambele situații, măștile dau măsura exactă, specifică a eroilor dramei, comediei.

Excepțional de importantă, în orice reprezentație teatrală, e problema cuvîntului și a rostirii lui. Mi-am amintit, ascultîndu-i pe actorii de la Teatrul Mic, de spusele celebre ale lui Irving : „Vorbește clar, pronunță clar și fii uman !“ Ei se opresc asupra fiecărei intonații, asupra fiecărui semiton, care dobîndesc sens, culoare, relief. Adeseori, ai impresia că în scenă se scandează, atît de răspicat, de limpede, de expresiv e cuvîntul.

Toate aceste trăsături ale jocului actoricesc nu sînt proprii unui sau cîtorva interpreți ; ele par a fi legi universal valabile pentru întregul colectiv. Și de aici decurge acea admirabilă sudură a ansamblului, care nu cunoaște fisuri, inegalități, sunînd rotund, în perfect unison, în *același stil.*

Într-o asemenea perspectivă, rămîne remarcabilă înțelepciunea regizorilor, dispuși să pornească întotdeauna, după fixarea poziției față de text, de la interpreți, renunțînd la veleitățile de inutilă și stridentă afirmare în afara acelui element esențial al spectacolului, care e actorul. (Faptul că marile creații actoricești din *Puterea întunericului* determină, în ultimă analiză, însemnatele valori ale reprezentației, demonstrează, cred, același lucru.)

Ar trebui acum să dezlegăm dilema, care li se pare unora principală : avem de-a face, în cazul dat, cu un teatru al autorului, al actorului, sau al regizorului ? Sînt înclinat să răspund la această falsă întrebare foarte simplu : avem de-a face cu un *teatru autentic* în care preocuparea primordială o constituie crearea organicei fuziuni autor-actor-spectator. (Să-mi fie îngăduit să susțin, în paranteză, că aceasta este și *menirea* directorului de scenă.)

Într-o asemenea lumină, stilul Teatrului Mic apare foarte clar definit — cu trăsăturile pe care am încercat să le menționăm —, de modul caracteristic de manifestare al marilor săi actori și al înzestraților săi regizori, practicînd continuu o asociație creatoare între tradiție și tendința de inovație.

Stilul Teatrului Mic nu reprezintă singura soluție posibilă pe tărîmul teatrului realist-socialist. (Și spectacolele lui Tovstonogov, Ohlopkov, Akimov — despre care vrem să vorbim în numerele viitoare — demonstrează marea varietate de stiluri generată de unitatea aceleiași metode de creație.) El transmite însă mesajul unui mare teatru contemporan, care înnobilează cu accente noi o artă perenă, împovărată de milenii.

VALORI REALIST-SOCIALISTE ÎN DRAMĂ

H. ZALIS

Teatrul Luciei Demetrius

Dacă ne-am propune să definim una din trăsăturile esențiale ale creației Luciei Demetrius, am spune că ne găsim în mijlocul unei literaturi de sugestii morale. Termenul este, poate, prea vag, labil, de aceea se impun precizări. La Bruyère spunea că în artă, morala n-are existență autonomă ; ea ființează și se propagă prin confruntarea caracterelor.

Scriitoarea, care e un temperament realist, cu înclinații spre luminarea mecanismului sufletesc, n-a ajuns dintr-o dată la construcții caracterologice impulsionate de idealuri etice înaintate. Evoluția scriitoarei, în beletristică ca și în dramaturgie, cu limpezirile de concepții și cu experiențele creatoare oferite de orientarea către o literatură militantă, rămîne îndatorată transformărilor revoluționare din acești ani. Este totuși adevărat că, încă de la începuturile activității ei, Lucia Demetrius a fost preocupată de ideea căutării și realizării fericirii, de posibilitățile ce stau la îndemîna individului pentru a da destinului său un sens ascendent. Hotărît că privită din perspectiva umanismului, problema are o incontestabilă noblețe și grandoare dar, în sine, abordarea ei nu angajează încă succesul artistic. Realismul tratării unei atari teme rezultă din mijloacele utilizate și din viziunea creatorului. Or, în prima perioadă a creației autoarei nici mijloacele de expresie și nici înțelegerea fenomenelor vieții n-au fost, cu puține dar promițătoare excepții, cele mai corespunzătoare. În primele ei lucrări de proză ca și în cea dintîi tentativă teatrală, interesul manifestat față de lumea lăuntrică a omului este pe de-a întregul pozitiv. Felul defectuos în care el se exercită însă, împrumută investigațiilor analitice un caracter instinctualist, poate chiar morbid.

Nu e de condamnat în lucrările de debut ale Luciei Demetrius înclinația spre introspecție, străduința de a sonda și dezvălui pînă și cutele imperceptibile ale lumii interioare a personajelor ce ni se înfățișează. Dar situarea acestor personaje în afara oricărei contingențe cu mediul înconjurător și scormonirea minuțioasă înlăuntrul lor determinau natura antirealistă, artificială și minoră a lucrărilor concepute în acest spirit.

Este vizibil, azi, izbitorul contrast pe care îl fac vechile producții cu cele noi, în cuprinsul cărora se dezvoltă, transfigurată, lupta activă a eroilor pentru eliberarea lumii lor interne, sufletești și morale, de tot ceea ce este egoist și meschin. O filozofie nouă și generoasă a vieții, întemeiată pe cuceririle gîndirii socialiste tinde să cunoască în scrisul mai recent al Luciei Demetrius o expresie subtilă și categorică. Astfel, amploarea acțiunilor, puritatea și noblețea simțămintelor sînt organic legate de perspectiva ideilor eroilor și de înțelegerea largă a evenimentelor.

Fericirea încetează a mai fi o chestiune strict individuală, măruntă, îngustă, pentru a cărei obținere, un personaj își dispută cu altul interese efemere. Ea interesează acum cercuri largi, societatea întreagă, Lucia Demetrius a înțeles că fără sentimente furtunoase, avînturi îndrăznețe, pasiuni fatale și nestăvilite nu e de conceput un caracter eroic, revoluționar. În același timp, ea a pus capăt idealizării pornirilor tributare instinctualismului și a adăugat la însușirile de curățenie, gingășie sau vitalitate ale eroilor ei, conștiința înaltă, gîndirea matură și profundă a eroului contemporan, faur modest și anonim al acestui veac de înnoire și înălțare omenească.

*

Între debutul epic și cel dramatic al Luciei Demetrius e un răstimp de 12 ani. Primul are loc în 1934, cel de al doilea, abia în 1946. Cînd scriitoarea încredința teatrului Sf. Sava prima piesă, *Turneu în provincie*, creația ei beletristică cîștigase o oarecare notorietate prin cele două romane *Tinerețe* și *Marea fugă*, prin volumele de nuvele *Destine* și *Album de familie* și prin plachetele de versuri.

Faptul că luminile rampei au atras-o mai tîrziu pe scriitoare, în anii în care cultura noastră dobîndea o altă menire și își înnoia substanța, n-a rămas fără efect asupra scrisului ei. Căutările scenice, dificile la început, au apropiat-o mai repede și mai deplin de cerințele epocii și astăzi este vădit că, deși venea în teatru cu o experiență mai modestă decît în proză, Lucia Demetrius s-a impus în dramaturgie în mai mare măsură decît în nuvelistică.

De altfel, dacă în latura romanescă, literatura Luciei Demetrius a mai rămas o vreme tributară psihologismului livresc și de esență senzuală, în dramaturgie scriitoarea întrezărea din vreme oportunitatea unei orientări cu caracter înnoitor, declarînd cu prilejul unei anchete inițiate de revista „Lumea“, următoarele: „Revizuire? da, sigur, adică îndreptare spre mai adînc, mai serios, mai larg. O părăsire a problemelor mici sau a intrigilor lipsite de problemă, pentru problemele mari, adevărate, psihologice și sociale, pentru rezolvarea lor în mințile care și le pun și deșteptarea lor în conștiințele care le ignoră“ [1].

Cu piesa *Cumpăna* (1948), Lucia Demetrius dă ea însăși un răspuns valabil acestei cerințe. În perspectiva creațiilor ei ulterioare, sîntem în măsură să formulăm unele aprecieri sintetice menite să-i definească profilul particular și trăsăturile viziunii artistice.

Două sînt elementele ce concură la stabilirea profilului. Primul ține de modul în care a înțeles dramaturgul să reflecte momentul istoric actual în datele lui tipologice. În piesele Luciei Demetrius a apărut luptătorul politic și prin el a dobîndit rezonanță pasiunea muncii comuniste. Conceput tot mai accentuat sub semnul realismului socialist, acest erou este pe de-a-ntregul străin de anxietățile, căutările tragice, amputarea sufletească generate de lipsa orizontului într-un climat opresiv. Al doilea factor, individualizant în determinarea personalității creatorului, este tratarea propriu-zisă a eroului. Potrivit accepției clasice, teatrul zugrăvea „natura umană în acțiune“ (vezi și conceptul hegelian al „trăirilor autonome“). Altfel spus, asistăm la evoluția unor destine din perspectiva succesiunii unor drame individuale.

La cerința luminării vieții lăuntrice a eroului, așa cum se prezintă ea în acțiunile și gîndurile lui, Lucia Demetrius a adăugat potrivit unei cuceriri estetice a umanismului socialist, îmbinarea stărilor de spirit interioare, cu realitatea obiectivă, exterioară, într-o consecventă (de cele mai adeseori) interacțiune reciprocă, ce dorește să exprime de fiecare dată vigoarea morală, tensiunea sufletească și luciditatea cutezătoare a omului nou.

În ce privește primul factor despre care aminteam mai sus, se impune necesitatea unei distincții. Autoarea a mers în direcția aceasta pe linia unui dublet problematic, preocupată de căile realizării umane în zilele noastre, de modul de care fericirea individuală se întregește, trebuie să se întregească, de cea obștească — pentru ca satisfacția să dureze și să răspundă tuturor chemărilor. Prin urmare, înălțării omului la treapta gîndirii comuniste îi răspunde, între altele, în teatrul Luciei Demetrius străduința desăvîrșirii personale prin iubire, prin devotare afectivă și dăruire lucidă, conștientă.

---

[1] „Lumea“ 1946, anul II, nr. 18.

Pe acest tărîm scriitoarea a dobîndit succese. Unele au merite de pionerat artistic, altele sînt valoroase şi ca soluţie artistică, îmbogăţind şi nuanţînd tematic direcţii slab reprezentate în genurile respective.

*

Primul element al profilului scriitoarei particularizează prezenţa în viaţa noastră de azi a activistului, a militantului partinic. El reprezintă, aşa cum am spus, una din coordonatele existenţei contemporane prin ceea ce semnifică ea ca trăire pasionată, patetică, a adevărului revoluţionar, a ţelurilor pe care împlinirea lui le implică. Apariţia acestei figuri în teatrul Luciei Demetrius nu e cîtuşi de puţin fortuită. Evident, dramaturgul nu putea ocoli problematica prezentului ; scrisul său trebuia să se facă ecoul acestuia. Credem însă (şi ne bizuim pe frecvenţa unor situaţii-limită din piesele de care ne ocupăm) că Lucia Demetrius a creat din purtătorii conştiinţei comuniste unul din pilonii creaţiei sale, tocmai din necesitatea raportării la un sistem de valori superior celui vechi. Analiza curajului, de care se leagă nemijlocit, sincronic, registrul comportamentelor psihologice şi sociale de azi, cerea pentru înţelegerea dialectică a fenomenului înconjurător, un model caracterologic de învestigare dar şi de interpretare ideologică a realităţii. Iată dar, că în teatrul Luciei Demetrius — şi fireşte nu numai la ea — comunistul ca prezenţă activă exprimă o nevoie structurală, resimţită de artist.

În ordine portretistică şi novatoare (pictura morală, originalitatea sezisării de trăsături încă insuficient puse în lumină) Lucia Demetrius a făcut progrese în comparaţie cu propriile începuturi şi cu lucrările confraţilor din faza respectivă, însă, în timp, curba creaţiilor n-a păstrat totdeauna, un caracter ascendent. Afirmaţia este într-o privinţă serioasă şi se impun discuţii pe marginea ei. În *Cumpăna*, Anton Vadu reprezintă, după părerea noastră, cea mai izbutită intervenţie a eroului înaintat. Piesa este o dramă inspirată din răsfringerile revoluţiei asupra relaţiilor de familie şi conflictul piesei ridică în spiritul întregii creaţii a scriitoarei, o problemă de conduită morală, de adeziune sau de abdicare de la cerinţele etice imperioase ale mersului înainte.

Evenimentele concentrează în jurul actului naţionalizării, la nivelul unei fabrici, oameni din clase şi medii diferite, interese contradictorii, mentalităţi ce se exclud. Totul impune, în acest cadru de tensiune dramatică, o opţiune. Alegerea nu poate fi întîmplătoare, ea are o semnificaţie morală decisivă. Drumul pe care s-a angajat Mircea Vadu este diametral opus celui pe care păşeşte tatăl său. Primul a devenit o unealtă a patronului, celălalt, luptător revoluţionar, încearcă să-şi salveze copilul, luptînd pentru eliberarea lui de sub influenţa vechilor stăpîni. Încercarea se încheie pentru părinte cu o înfrîngere familiară, care într-un plan mai larg înseamnă totuşi o biruinţă, responsabilitatea socială dovedindu-şi prioritatea, trăinicia. Lucia Demetrius a ştiut să scoată în relief trăsăturile fundamentale ale eroului comunist : înalta sa conştiinţă luptătoare ce îmbină combativitatea cu intransigenţa şi forţa stăpînirii afectelor. Dragostea părintelui pentru Mircea e vie şi puternică. Dar idealul socialist este cel ce primează şi singurul capabil să decidă actele eroului. Umanismul său este pătruns de sentimentul unei răspunderi colective şi al unui ataşament revoluţionar ce nu îngăduie nici ezitare şi nici absolvirea de consecinţele trădării. Anton Vadu îşi înfruntă fosta soţie, Caterina, căreia îi revine o parte din vina greşitei educaţii date fiului lor. Îşi înfruntă şi fiul, după ce, în el însuşi, dăduse bătălia între iubirea paternă şi cinstea cetăţenească. Anton e un om a cărui fiinţă a intrat într-o mare vîltoare şi în fierberea căreia umanitatea sa se verifică şi se căleşte. S-ar putea vorbi despre unele accente rigide, stridente, în gîndurile şi actele sale. În ansamblu, el reprezintă însă un om puternic, de a cărui forţă interioară ne convingem singuri urmărindu-i reacţiile ce îl definesc. Cerinţa lui Gorki : „Drama cere eroilor mişcare, acţiune, sentimente puternice, succesiune rapidă în logica frămîntărilor, exprimare concisă şi clară", îşi găseşte în *Cumpăna* o rezolvare satisfăcătoare.

În piesele ulteriore, axate şi inspirate din alte sectoare ale realităţii noastre în etapa trecerii la socialism, era de aşteptat ca personalităţi de genul lui Anton Vadu să reapară cu aceeaşi intensitate, poate chiar sporită. Surprinzător, faptul acesta nu se mai întîmplă însă. Nu vrem să spunem prin aceasta că în lucrările dramatice mai recente ale Luciei Demetrius nu mai adie suflul nobil al comunismului. Dar, dezbaterea ideologică este realizată mai mult pe plan afectiv, datele etice personale trecînd revelator prin filtrul liric.

Nu ne propunem să intrăm în implicaţiile de detaliu ale pieselor. Le presupunem cunoscute. De aceea vom observa că nici Ganea din *Vad Nou* şi nici secretarul de partid Grigore din *Oameni de azi* nu beneficiază de fel de atributele originalităţii. Cît priveşte *Trei generaţii* şi *Arborele genealogic*, aici dramaturgul a renunţat la prezenţa eroului cu atribute evident partinice, fie datorită faptului că timpul acţiunii ar aparţine trecutului mai îndepărtat, fie că arhitectonia lucrării a părut că-i permite să se dispenseze de concursul său salutar.

Nu absolutizez aici o preferinţă subiectivă. Se pot scrie piese excelente despre actualitate sau despre teme sugerate de construcţia socialismului şi din unghiul de vedere al creatorului realist-socialist fără a aduce în scenă oameni ce posedă carnetul de partid. Dar e limpede că prin asemenea eroi ce trăiesc la cea mai înaltă tensiune grijile, preocupările, năzuinţele celorlalţi şi le integrează cu perspicacitate într-un proces transformator, într-un cuvînt prin eroi ce întruchipează *idealurile socialismului în acţiune*, autoarea ar fi dat un plus de vigoare construcţiilor ei scenice, orizont mai larg ideilor pe care le promovează şi pentru a căror izbîndă personajele luptă încrezătoare. Iar sarcinile ce şi le-a asumat, le-ar fi dus cu mai mult succes la capăt.

Dacă, pe latura individualizării tipului revoluţionar, Lucia Demetrius ne rămîne încă datoare artisticeste, ea a conferit celeilalte coordonate a scrisului ei dramatic — realizarea prin iubire, prin devotament, afectiv — forţă de sugestie, acordurile sau accentele sentimentale degajînd episodic un farmec aparte, remarcabil. Se poate replica justificat că nu e nimic nou în asta. Totuşi Lucia Demetrius are un aport pe latura creionării, în special a eroinelor, ce se cere semnalat şi considerat potrivit procedeului la care recurge ; ca dat general, sugestia morală, materializată în căutarea fericirii de către fiecare personaj, se împlineşte diferit în evoluţia individuală a destinelor. Dar dacă înainte eroii o rezolvau cu sau fără succes, pe cont propriu, acum, în *Cumpăna* sau în *Vad nou*, ei nu mai pot acţiona singuri spre a-şi atinge acest ţel. Iar dacă încearcă s-o facă, eşuează fără speranţe. Nu este uşor să sensibilizezi dramatic procesul delicat prin care, pe planul potenţării disponibilităţilor afective, se încheagă şi se desăvîrşeşte apropierea unor caractere. Iubirea este una din formele prin care se manifestă aspiraţia spre fericire a eroilor Luciei Demetrius şi, în *Vad nou*, există o anumită latură a conflictului unde potenţarea de care vorbeam, se afirmă făţiş.

Se întrevede însă un progres, în special în construcţia tipurilor negative. Interesantă sub acest raport, datorită în special tratării polivalente, şi cu funcţii demascatoare, a dispoziţiilor numite generic sentimentalism este configurarea unei reacţiuni la actele eroilor pozitivi, mai abilă, mai subtilă şi mai primejdioasă decît în *Cumpăna*. Sub masca sentimentalismului, Melania, soţia inginerului agronom de la Vadul Nou, fiică de moşier expropriat, se insinuează în sufletele oamenilor, joacă iscusit comedia participării la necazurile lor şi cu şiretenie le inoculează otrava divergenţei, încurajînd orice intenţie de abandonare a luptei sau de disensiune. Faptul că pe lîngă figurile de eroi pozitivi autentici, pe care Lucia Demetrius le-a creat, ne-a dat şi personaje memorabile de genul Melaniei, arată că scriitorul a aplicat aceeaşi metodă — realist-socialistă — în construcţia caracterelor sale şi că, preocupat de veridicitatea raporturilor social-istorice pe care a intenţionat să ni le evoce, a proiectat fascicole de lumină puternice şi vii asupra tuturor tipurilor menite să înscrie în afara oricăror canoane prestabilite, curba psihologiei lor specifice, cu deznodămîntul pe care trăinicia şi vigoarea claselor înaintate îl impun celor retrogradate, iremediabil condamnate declinului. Cu unele concesii făcute schematismului și retoricei exterioare, Lucia Demetrius a suprins în *Vad Nou* ofensiva noului, puterea lui de neînvins în bătălia practică, nemijlocită cu vechiul. Clasa în atac decide desfășurarea evenimentelor în favoarea ei, chiar dacă vremelnic are de făcut față unor situații grele, provocate sau întreținute cu dibăcie. Dacă nu mă înșel, sub acest raport, Lucia Demetrius este la noi primul dramaturg ce descoperă subiectivității romanțioase a sentimentului și valența civică, prin aceea că întreprinde critica de ordin politic a unor caractere, slujindu-se de modul în care acestea contrafac deliberat o emoție temperamentală. Din acest punct de vedere, Melania este aproape personaj antologic.

Ultimele lucrări dramatice ale Luciei Demetrius reiau, într-un fel, teme mai vechi și le îmbogățesc prin dezvoltări problematice. Îmbucurător e faptul că scriitoarea nu și-a mai cantonat inspirația în zona erotismului pur și a pasiunilor senzuale tiranice.

Iubirea nu mai face echilibru cu stările de anxietate și de izolare socială, ca în romanele *Tinerețe* și *Marea fugă* sau în piesa de debut *Turneu în provincie.* Formele de viață ale personajelor feminine, încă împovărate de insatisfacții lăuntrice, cum se prezintă cazul cu mama Ruxandrei *(Trei generații),* au încetat să mai fie deruta și compromisul moral. Poate de aceea, în finalul piesei *Trei generații,* iubirea sună ca o melodie luminoasă, eliberată din captivitatea degradării sufletești.

Lucia Demetrius a dat, de astă dată, personajelor sale țelul către care, de fapt, a tins din totdeauna, nu cu suficientă stringență și claritate, dar cu încrederea sinceră în nevoia oamenilor de a se dărui și cunoaște bucuria marilor sentimente. Perspectiva afirmării vitalității umane în lupta cu vicisitudinile sorții, ideea tot mai intens subliniată a dobîndirii fericirii, alături de oameni și împreună cu ei, au cîștigat treptat teren, confirmînd interesul fertil pentru colectivitate. Ceea ce se impune unei judecăți, cît de cît sintetice, sînt urmările acestei schimbări radicale de climat și mobiluri sociale, atît în planul viziunii Luciei Demetrius, cît și în cel al mijloacelor. Realitatea psihică contemporană, cu împrejurările definitorii ale vieții și cu necesitatea pentru artist de a reflecta și lumina în chip coherent raporturile cauzale dintre fenomene, au dat ciocnirilor, acțiunii textului dramatic, dinamism, iar tipurilor aduse în scenă o rezonanță, istoricește vorbind, fără precedent. Înfruntările și confruntările nu mai sînt prilejuite de ostilități sentimentale, tendinta clară a noilor creații este de a ridica conflictul de clasă dintre exponenții noului și ai vechiului, la rang de conflict social și uman fundamental.

Acestei limpeziri de concepție i-a urmat și o anumită împlinire în meșteșugul dramatic. Dialogul a cîștigat în pregnanță ca instrument al caracterizării, iar starea de spirit a personajelor, confuz euforică sau artificial patetică, altădată, se supune acum controlului lucidității și obiectivării. A rămas unda lirică, romantic emotivă, componentă a temperamentului și sensibilității scriitoarei, dar s-a maturizat și pus în valoare tehnica reconstituirii unor stări interioare prin recursul la monolog, prin aplicarea unei mai strînse cadențe în gradația efectelor și, în fine, prin fixarea la un anumit fundal (în *Trei generații* și *Arborele genealogic* — viața de familie) peste care se proiectează Weltanschauung-ul fiecărui personaj. Ajuns la acest punct, voi zăbovi mai mult. Poate pentru că *Arborele genealogic* precizează calitățile și limitele dramaturgiei Luciei Demetrius într-o sinteză ce marchează net reperele terenului pe care autoarea se simte „ca acasă“ și în ale cărui hotare își circumscrie mai cu înlesnire preferințele de ordin problematic și caracterologic.

Piesa este — cu excepția primului act, prea lung, expozitiv și cu un ritm trenant — bine construită. În această direcție, Lucia Demetrius arată acum iscusință matură, simț scenic, aptitudine de constructor receptiv la tainele și resorturile spectacolului. Momentelor încordate le urmează cu oportunitate cele de destindere, echilibrul rezultă și din îndepărtarea lungimilor simțite altă dată în dialog ca o batere pe loc, plicticoasă și sterilă. Tratarea dramatică a subiectului nu înregistrează inovații. Nicăieri, în replică, în succesiunea situațiilor sau în compunerea rolurilor, n-avem surprize. Totul e făcut la nivelul unei piese ce nu încalcă buna tradiție a limpezirilor psihologice motivate în substanța lor și determinate istoricește. Firește, preocuparea este tot morală dar fără rigiditate. În *Arborele genealogic*, mai mult decît în *Trei generații*, nu sînt excluse trăsăturile de grație și gingășie lăuntrică.

Lumea e cea a unei familii boierești, din sînul căreia unul dintre vlăstare se va alătura vieții noi. Familia e roasă de vicii de structură, principalul ei exponent, Suzana Manea-Voinești, pierde treptat teren, chiar și față de cei mai docili odinioară membri ai clanului, iar fiul ei Dragoș, savant însingurat se salvează plecînd, după ce a înțeles că știința ca și bucuriile intime ale existenței se zămislesc și se verifică nu în liniștea împietrită a cabinetului de lucru ci „în mijlocul cetății, acolo unde bate ca o imensă și sublimă nicovală, inima ei nedomolită" (Romain Rolland).

Ar fi fost de dorit ca din țesătura piesei să nu lipsească eroul a cărui vitalitate spirituală și fizică este hrănită de perspectiva clară a vieții noastre și de fundamentul solid al învățăturii partidului. Acestei lacune, prezența Laurei nu-i răspunde pe deplin satisfăcător. Laura este însă prin energia ei feminină, prin voluntarismul ei decis, o prezență superioară altor eroine ale Luciei Demetrius. Un grăunte de egoism, e drept minim, nu lipsește din veleitățile, mai exact din revendicările ei familiare. Pentru prima oară, fără a fi forțată verosimilitatea, Laura apare ca o femeie care aduce în iubire pasiune și clarviziune, dorință de a-și vedea căminul emancipat de sub tutele meschine, dar și sete de a ieși din claustrare, nevoia obștii și a cheltuirii personale, nu numai în planul conjugal, cît și în cel de interes social și toate acestea *fără rigiditate*, nici discursivă, ca la Marta *(Oameni de azi)* și nici superficială în legitimarea sentimentului (contaminată deci de tezismul schematizant) cum se întîmplă cu Natalia *(Vad Nou)*.

*

Piesele Luciei Demetrius răspund unor întrebări ale momentului istoric. Au o tematică strîns legată de actualitate și pun de cele mai multe ori în lumină conflicte tipice pentru zilele noastre. Personajele pieselor sînt de obicei oameni simpli care, înainte de a fi devenit figuri dramatice, s-au manifestat ca eroi în viață, capabili și înzestrați pentru acte impresionante, unice. Preocuparea principală a literaturii Luciei Demetrius este omul, procesul său de formare ca făuritor de istorie. În această direcție este vădit efortul de a realiza individualități memorabile, capabile să rostească adevărul despre timpul nostru și să afirme idealurile pentru care militām. Totuși, în lumina factorilor specifici despre care vorbeam la începutul acestor rînduri, sîntem datori să nu trecem cu vederea lipsa de consistență a unor personaje precum secretarul de partid Grigore, învățătoarea Marta din *Oameni de azi*, Trandafir din aceeași piesă, Valeriu din *Vad nou*, parțial și Dragoș Manea-Voinești din *Arborele genealogic*. Paloarea lor surprinde cu atît mai mult, cu cît Lucia Demetrius, prin contrast, a realizat apariții izbitoare de mare relief, însă, mai frecvent, pe latura negativă, degradantă a umanității. (Un exemplu concludent și citabil ca o laudă, dacă facem abstracție de contextul în care îl integrăm aici, este Suzana Manea-Voinești.) Carența de care aminteam, ni se pare o consecință a schematizării caracterelor ivită fie din reducerea simplistă a umanității personajelor la convenții formale, sau limitînd caracterizarea amănunțită și individualizantă la ticuri verbale exterioare, fie din tendința prestabilită de a conferi eroilor aptitudini sau obtuzități străine de esența specifică a comportamentului lor. Experiența crescîndă a scriitoarei, conștiința responsabilității asumate ne dau încredere în rezolvarea cu succes a scăderilor pe care le-am semnalat, precum și a prejudiciilor felurite pe care le generau. Cu condiția ca scriitoarea să revină la lumea eroilor din primele sale piese, la conflictele acute ale vieții lor, în dauna investigațiilor poate pitorești însă incontestabil periferice ale lucrărilor ei, ce se refugiază în trecut, evocînd o lume crepusculară. Și cum scriitoarea însăși și-a intitulat o piesă *Oameni de azi*, vom fi bucuroși să-i considerăm creațiile viitoare, concepute sub semnul realismului socialist, ca un elogiu adus contemporaneității.

VERA CĂLIN

Anxietate şi neant

Pe marginea unor piese ale Apusului

Pe scenă, un copac, o salcie desfrunzită. Doi declasaţi, doi vagabonzi mizeri — Estragon şi Vladimir — pe care-i uneşte o lungă tovarăşie, aşteaptă. Îl aşteaptă pe Godot. Pe Estragon îl strîng ghetele şi descălţarea îi produce o reală satisfacţie. Răul lui Vladimir e mai greu remediabil, el suferind de o maladie a băşicii urinare. Cei doi nu întreprind nimic, aflăm că de multă vreme nu mai întreprind nimic. Vorbesc, spun glume de un umor dureros, se gîndesc chiar să se spînzure, se ceartă, mănîncă morcovi şi aşteaptă. Îl aşteaptă cu înfrigurare, cu deznădejde pe Godot. E ultima lor şansă. Apare Pozzo, un personaj ciudat, care îl trage de o frînghie pe cretinul Lucky. Lucky execută tot ceea ce i se comunică printr-o mişcare a frînghiei ; în general e mut, dar cînd i se porunceşte să gîndească, vorbeşte fantastic şi incoherent. Pozzo şi Lucky pleacă. Rămîn pe scenă vechii prieteni : Estragon şi Vladimir. Îl aşteaptă pe Godot. Timpul trece greu. Apare un băiat care-i vesteşte că Godot nu mai vine astăzi ; poate mîine. Vestea e dureroasă, după încordarea aşteptării. Zguduit, Estragon e gata să plece, să se despartă de vechiul lui prieten.

Actul II. Acelaşi decor. Salcia a înmugurit : e a doua zi. Estragon s-a întors. În locul ghetelor care-l strîngeau, găseşte o pereche potrivită. Din nou aşteptare. *„Estragon :* Nimic nu se întîmplă, nimeni nu vine, nimeni nu pleacă, e îngrozitor". Vladimir cîntă, se joacă cu pălăria uitată de Lucky. E neantul, neantul temporal. Noţiunea timpului s-a pulverizat. De cînd aşteaptă cei doi ? S-ar părea că de o eternitate. *„Vladimir :* Ei, ce-am făcut aseară ? *Estragon :* Ce-am făcut ? *Vladimir :* Încearcă să-ţi aminteşti. *Estragon :* Am făcut... parcă am bătut cîmpii. *Vladimir* (încercînd să-şi adune minţile) : Despre ce ? *Estragon :* Ei, asta-i... Despre una, despre alta, despre nimic special. (Cu certitudine): Da, acum mi-amintesc, aseară am bătut cîmpii despre nimic special. Asta facem de o jumătate de veac".

Vladimir îl ajută pe Estragon să se încalţe cu ghetele găsite. Această acţiune, care marchează timpul, le dă satisfacţie. *„Estragon :* Vezi, Didi, mereu găsim ceva care să ne dea impresia că existăm". Apoi încep să se înjure, dar sentimentul vieţii se destramă din nou. Revine Pozzo, orb, cu Lucky, cretinul. Pozzo cade şi ţipă după ajutor. Vladimir speculează asupra necesităţii oferirii ajutorului. *„Vladimir :* Să nu risipim timpul. (Pauză. Cu vehemenţă). Să facem ceva, cît avem prilejul ! Nu se întîmplă în fiecare zi să fie nevoie de noi... E drept că atunci cînd stăm cu braţele încrucişate şi cîntărim ce e pro şi ce e contra, nu ne facem totuşi seminţia de rîs. Tigrul sare în ajutorul semenilor săi, fără să stea pe gînduri, sau de nu, se ascunde în adîncul tufişului. Dar nu asta e problema. Ce facem noi aici, *asta* e problema. Şi fericirea noastră este tocmai că, din întîmplare, cunoaştem răspunsul. *Da,* în această uriaşă confuzie, un singur lucru e limpede. Îl aşteptăm pe Godot să vină. *Estragon :* A! *Pozzo :* Ajutor! *Vladimir :* Sau poate aşteptăm să se facă noapte. Am venit la întîlnire, şi atîta ajunge. Nu sîntem sfinţi, dar am venit la întîlnire. Cîţi oameni se pot lăuda cu atît? *Estragon :* Bilioane. *Vladimir :* Aşa crezi? *Estragon :* Nu ştiu. *Vladimir :* Poate că ai dreptate. *Pozzo :* Ajutor!" Şi dialogul continuă tot aşa, poate continua pînă la infinit. Băiatul se întoarce, anunţînd că Godot nu poate veni nici astăzi. Cei doi se gîndesc la sinucidere. S-ar putea spînzura de o ramură a salciei. Dar n-au cu ce. Cordonul lui Estragon e prea scurt pentru amîndoi. „*Estragon :* Tu ai putea să mă tragi de picioare. *Vladimir :* Dar de picioarele mele cine să tragă? *Estragon :* Adevărat". Apoi hotărăsc că poate e mai bine să-l aştepte şi mîine pe Godot.

Aceasta este piesa *În aşteptarea lui Godot* de irlandezul Samuel Beckett, piesă reprezentată la Paris în 1953 şi în Statele Unite în 1956. Spectatorii şi critica au manifestat nedumeriri. Cine este mult aşteptatul Godot? E limpede că e vorba aci de un simbol. Unii au spus: Godot e moartea; alţii — viaţa; alţii — dumnezeu; alţii — nimic. Descifrarea simbolului ne spune totuşi că, oricine ar fi, Godot reprezintă ultima speranţă — şi aceea înşelată — a unor oameni sfîrşiţi, destrămaţi, de fapt inexistenţi ca fiinţe vii. Întrebat cine este Godot, autorul a răspuns că dacă ar fi ştiut, ar fi dat răspunsul în piesă. Regizorul, care a pus în scenă piesa la Miami, unde ea a căzut, s-a exprimat: „Ce e Godot? Godot înseamnă siguranţă. Noaptea înseamnă moarte. Piesa arată nulitatea vieţii şi nu înseamnă nimic. Recunoaşterea lipsei de înţeles a vieţii are un înţeles".

După ce ne descoperim, împinşi de unele părţi ale dialogului, spre marginea abisului nimicniciei, fiindcă autorul are talent şi dialogul e răscolitor, păstrăm încă destulă luciditate pentru a ne da înapoi, a constata ecourile kafkiene, camusiene şi sartriene din piesă şi a înţelege că această dramă oglindeşte o lume de confuzii, de incertitudini bîjbîitoare, de anxietăţi şi angoase. Un profesor de teatrologie din Noua Anglie — Marton Balch — a scris, în legătură cu piesa lui Beckett şi altele de aceeaşi tonalitate, într-o dare de seamă privind tendinţele teatrului actual: „Chiar dacă ne simţim mişcaţi, rămînem mai degrabă nedumeriţi decît luminaţi de ceea ce vedem, căci din acest tablou se omite atîta adevăr. (Apoi, confruntînd experienţa celor doi declasaţi cu cea a omului normal, viu.) Simţim totuşi că această experienţă nu este dintre acelea care stimulează viaţa, ci mai degrabă dintre cele care înjosesc, neagă, strivesc viaţa."

Cunoaştem din literatura trecutului tonalităţi ale negării, strigăte ale durerii, boli ale veacului, celebrul Weltschmerz al romanticilor melancolici. Ne aflăm însă acum în faţa neantului total, în faţa negării a tot ce e viaţă, în faţa desperării nu revoltate, ci abulice, a desperării existenţiale.

Comentînd într-o scrisoare adresată unei reviste studenţeşti de artă dramatică deznădăjduita aşteptare a lui Godot, dramaturgul irlandez Sean O' Casey scrie: „Nu aştept ca Godot să-mi dea viaţă. Chiar la această vîrstă înaintată, lupt singur pentru viaţă. Ce nevoie aveţi de Godot? Şi omul cel mai neînsemnat are mai multă viaţă decît poate să dea Godot. Nu încape îndoială că Beckett este un scriitor inteligent şi că piesa pe care a scris-o, deşi foarte interesantă, este o piesă pesimistă. Filozofia lui îmi este străină, deoarece nu conţine nici o scînteie de speranţă, şi nici chiar dorinţa de a spera, deoarece nu-i decît o frenezie a desperării şi o voce care urlă... nu în pustiu, ci într-o grădină de zarzavat".

Pe acelaşi fundal se desfăşoară drama *Sfîrşitul partidei*, tot de Beckett. Pe un ţărm pustiu, Haam, un paralitic orb, îşi lasă părinţii să trăiască şi să moară în două lăzi de gunoi. El e slujit de Clov, om de pripas care ar vrea să plece, dar e reţinut ca de forţa unei fascinaţii, de decrepitudinea paraliticului. Dialogul aminteşte pe alocuri neantul din *În aşteptarea lui Godot*. „*Clov :* De ce comedia asta în fiecare zi? *Haam:* Rutina, parcă poţi să ştii? (Pauză.) Noaptea asta m-am uitat în pieptul meu. Am văzut o bubă mare. *Clov:* Ţi-oi fi văzut inima. *Haam:* Nu. Era ceva viu. (Pauză, cu spaimă) Clov... *Clov:* Da? *Haam:* Ce se întîmplă? *Clov:* Ceva care-şi urmează cursul. (Pauză.) *Haam:* Clov! *Clov* (plictisit): Ce-i? *Haam:* Nu însemnăm... oare... noi ceva? *Clov:* Să însemnăm? Noi! (rîde scurt.) E bună!"

În pantomima *Act fără cuvinte*, de acelaşi autor, producţie scenică mimată cu gesturi puţine şi rare de un singur personaj, e vorba despre un om azvîrlit dintr-un tren, un om căruia îi este sete. O sticlă coboară din cer, dar omul n-o poate ajunge. De disperare încearcă să se spînzure de un copac. Dar creanga se rupe. Apoi, lucrurile se schimbă; sticla îi este la îndemînă. Prea tîrziu. Omul nu mai crede, nu mai poate întreprinde nimic. Sentimentul tragicei neputinţe umane domină producţiile lui Beckett. Motivul aşteptării înfrigurate şi zadarnice simbolizează sugestiv o stare de marasm psihologic şi dezagregare morală.

Piesa americanului Tennessee Williams, onorată cu premiul Pullitzer în 1954, *Pisica pe acoperişul încins*, comunică o morbiditate de altă natură. E vorba aci de lupta pentru o moştenire copioasă în familia unui plantator bogat din delta fluviului Mississippi. Problematica piesei este însă estompată de atmosfera de încordare nervoasă şi angoasată, creată de alcoolismul lui Brick, exasperarea erotică a Margaretei, soţia lui, şi de cancerul bătrînului Big Daddy.

Brick, sportiv accidentat, care evoluează pe scenă cu piciorul în ghips, şi în cîrji, e un alcoolic căzut în abulie. Pricina alcoolismului său e şocul resimţit la moartea unui prieten, de care Brick se simţea legat pe viaţă. Calomnia celor din jur, care au categorisit această legătură drept ruşinoasă, a contribuit la decăderea tînărului. Margareta, pe atunci iubita lui Brick suspectînd şi ea legătura, îl seduce din calcul pe prietenul lui Brick, pentru a se convinge de adevăr. Prietenul acceptă pentru a dovedi absurditatea învinuirii. Apoi, moare. Exasperarea, deznădejdea îl împing pe Brick spre alcoolism. Minciuna e de vină, strigă el.

Sărbătorirea aniversării bătrînului devine seara marilor adevăruri. Brick, fiul iubit, mărturiseşte tatălui motivul care l-a împins spre beţie. Mărturisirea nu se face de bună voie. Brick, care a consumat o cantitate considerabilă de spirtoase, doreşte să fie lăsat în pace; el aşteaptă declicul alcoolic din capul lui, după care urmează liniştea, euforia. Dar, Big Daddy îi ascunde cîrjele şi, imobilizat, Brick mărturiseşte. La rîndul său se confesează şi tatăl. Are 65 de ani; e căsătorit cu o femeie care l-a dezgustat din prima clipă a convieţuirii. E hotărît să-şi satisfacă, acum în pragul bătrîneţii, concupiscenţa. Brick îl informează pe tatăl său de diagnosticul pronunţat de medici asupra bolii acestuia: cancer. Iată atmosfera în care se desfăşoară conflictul. Margareta, care nu deznădăjduieşte, fiindcă ea e pisica şi îşi permite să aştepte pe acoperişul înfierbîntat, pînă în ultima clipă, ştiind că oricînd se poate arunca şi va cădea în picioare, urmăreşte moştenirea lui Big Daddy. Dar fratele lui Brick, cu droaia lui de copii, va avea întîietatea, căci menajul Brick-Margareta e steril. Scîrbit şi alcoolizat, Brick refuză să-şi îndeplinească datoriile de soţ. Dar în Margareta e viaţă, cum spune bătrînul. Ea aşteaptă cu răbdare pe acoperişul încins şi va şti să smulgă cu forţa o clipă de dragoste soţului ei. O face printr-un şantaj, pe care numai voinţa şi vitalitatea ei tenace îl justifică. Ascunde băuturile şi cîrjile lui Brick, devenit astfel dependent. Piesa sfîrşeşte dezastruos, cu răcnetul de durere al tatălui, pentru care au început suferinţele sfîrşitului, dar şi cu victoria erotică a Margaretei.

Există oameni în această dramă. E Margareta, pisica, feminină şi vitală, punîndu-şi însă forţa irezistibilă în slujba unei cauze prozaice: cucerirea unei mari moşteniri. E Brick, tînărul lovit în dragostea de adevăr, căutătorul de absolut în prietenie şi dragoste. Dar el e o epavă, existenţa lui prezentă e doar o pasivă aşteptare pe care n-o poate recompensa decît declicul alcoolic, euforia inconştienţei. În atmosfera de nevroză a piesei, conflictul real devine un pretext. Pe scenă se dezlănţuie obsesii: obsesia erotică la Margareta şi Big Daddy, dorinţa neantului la Brick.

Acelaşi profesor, Bartson Balch, se întreabă în legătură cu sentimentul de nesatisfacţie pe care-l lasă, în ciuda tensiunii dramatice şi a dialogului viu, piesa lui Tennessee Williams: „Oare pentru că Williams răsuceşte un fir (de viaţă) pînă ce obţine o încurcătură de pasiuni pervertite şi pentru că ne lasă, după această explozie, cu simţirea zdruncinată şi chiar puţin pîngărită?“ Emoţiile acestei piese „tari“ nu se adresează elementului prin excelenţă uman şi spiritual din om; asemenea durerilor care sfîrtecă stomacul lui Big Daddy, ele sînt de ordin visceral.

În piesa lui Samuel Beckett: *În aşteptarea lui Godot,* nu se întîmplă nimic. Puţinătatea acţiunii e menită să comunice destrămarea totală, pulverizarea tuturor intereselor vieţii. În piesa *Requem pentru o călugăriţă,* adaptare teatrală de Camus după un roman de Faulkner, ideea — de altfel generoasă a piesei — e diluată, se pierde în pletora situaţiilor dramatice şi baroce, colorate toate de aceeaşi, amintită, anxietate obsesivă.

Un proces. O negresă, Nancy, acuzată de ucidere prin strangulare a unui copil, copilul soţilor Stevens, în casa cărora lucra ca servitoare, e condamnată la moarte. Negresa nu se apără. Acesta e de fapt unul dintre actele finale ale unei drame încîlcite, începute de mult. Temple, actualmente soţia lui Gowan Stevens, fusese răpită, cu ani în urmă, de Gowan, în timpul unei excursii şcolare. Gowan se îmbătase pentru a cîştiga curaj şi intrepiditate, apoi beat distrusese automobilul cu care executase răpirea şi o lăsase pe Temple în mîinile unui criminal. Acesta, avînd nevoie de un martor favorabil în viitorul proces, o răpeşte pe Temple şi-o sechestrează într-un bordel. Criminalul acesta, personaj demoniac, tenebros şi viciat, fiind incapabil de a-şi procura satisfacţii erotice, are perversiunea de a le urmări pe ale altora. Îşi satisface această bolnavă curiozitate, devenind spectatorul legăturii dintre Temple şi Red, un şofer pe care-l are la mînă, nu se ştie din ce motive. Temple, tînara fată răpită, este însă o vicioasă înnăscută. Ea se complace în atmosfera bordelului şi sfîrşeşte prin a se îndrăgosti de Red, şoferul, pe care-l acceptase, la început terorizată fiind de diabolicul ei răpitor. Începe o corespondenţă între cei doi îndrăgostiţi, care doresc un ceas de iubire, liberi de supravegherea tiranului. Red e omorît, probabil de stăpînul suspicios. Temple ajunge soţia lui Gowan Stevens, care se simte răspunzător de decăderea ei, şi renunţă la alcoolul ce i-a adus nenorocirea. În cei opt ani de convieţuire, Gowan trăieşte crispat, cu convingerea că cei doi copii nu-i aparţin.

Piesa începe în clipa cînd negresa Nancy — fostă prostituată, astăzi îngrijitoarea copiilor lui Temple — e condamnată. O apără avocatul Stevens, unchiul lui Gowan. Dar Nancy se încăpăţînează să nu declare nimic din ce i-ar fi putut uşura situaţia. Piesa rămîne deocamdată învăluită în mister, iar motivul tăcerii lui Nancy inexplicabil, pînă cînd, silită de Stevens, Temple mărturiseşte, într-o noapte, guvernatorului, povestea trecutului ei, în speranţa salvării lui Nancy. Cum s-a ajuns la crimă? Fratele şoferului Red, Peter — un gangster —, găseşte scrisorile scrise de Temple fostului ei amant şi începe şantajul. Temple e gata să fugă cu Peter, dar nu de frica şantajului, ci pentru a reintra în mediul în care se complace, pentru a scăpa de povara onorabilităţii. Nancy comite crima pentru a opri fuga lui Temple, pentru a salva căsnicia Stevens şi a cruţa măcar pe unul dintre copii de o viaţă de ruşine. Fiindcă, deşi ieşită din bordel, Nancy are totuşi mitul purităţii. În clipa cînd Temple e gata să plece cu gangsterul, ea îi spune. „Nu, nu ştii ceea ce ştie pînă şi o femeie pîngărită ca mine. Nu ştii că copiilor nu trebuie să le fie nici frică, nici ruşine. Numai de asta, numai de asta trebuie să-i apărăm. Pe toţi. Sau cel puţin pe toţi pe care putem. Măcar pe unul singur, dacă nu se poate mai mulţi. Dar pentru acela trebuie să facem tot ce ne stă în puteri. Şi dumneata vrei să-i asvîrli pe amîndoi, să-i laşi în murdăria pe care o cunoaştem amîndouă atît de bine“.

Nancy e o făptură mesianică. Ea cunoaşte o mistică a jertfei înfăptuite cu exaltare. Celălalt pur al piesei este Stevens avocatul. El urmăreşte prin mărturisirea ce i-o impune lui Temple, nu salvarea lui Nancy, asupra căruia s-a pronunţat verdictul, ci purificarea soţilor Stevens prin adevăr. De aceea şi provoacă o melodramatică întîlnire, în noaptea ce precede execuţiei, între Nancy, care iartă predicînd, şi Temple, care se purifică prin căinţă. Urmează împăcarea soţilor.

Răpiri, viciu, prostituţie, şantaj, mărturisiri în miez de noapte, gesturi mesianice, martiri şi demoni, tot barocul melodramei ni se pare a fi prezent. Rămîne puţin în piesa lui Camus din brutalitatea nudă a povestirii lui Faulkner. Melodramatice ni se par şi metamorfozele psihologice, de pildă purificarea subită a lui Temple, care se complăcea firesc în atmosfera cea mai infestată de viciu. Un plus faţă de recuzita melodramei ni se pare suflul obsesiei erotice, care bate peste această dramă supraîncărcată de situaţii. Sînt situaţii forţate şi, în ciuda extremei tensiuni nervoase pe care le-o imprimă autorul, ele nu emoţionează. Poate pentru că omit ceea ce numim cu un termen devenit prea curent, adevărul vieţii, adevărul sufletului uman.

Drame negre ca aceasta, drame ale neantului şi ale nevrozei, ca cele amintite mai înainte, unele necesitînd descifrări şi stîrnind nedumeriri, altele lăsînd o impresie obositoare de „déjà vu", toate ni se par a suscita în mod legitim întrebarea pe care o pune în raportul său,profesorul de teatrologie din Noua Anglie: „Piesele, sînt, fireşte, experienţe emoţionale şi acceptăm ca un semn al sănătăţii emoţionale faptul că asimilăm experienţe negative. Şi, totuşi, sîntem îndemnaţi a ne întreba dacă n-am atins saturaţia cu atîta dramă negativă, patologică, dezintegrativă".

Sîntem obişnuiţi să vorbim despre astfel de producţii literare „dezintegrative" ca despre producţii decadente. Citind dramele amintite mai sus, realizăm cu o certitudine zguduitoare caracterul muribund al acestei literaturi. Înţelegem pregnant că deznădejdea totală, universală, existenţială, exprimată aci, spaima transformată în sentiment major al vieţii sînt incompatibile cu viaţa, cu respiraţia. Ele fac să dispară condiţia de om, transformă individul uman fie într-un animal hăituit, fie într-un nevrotic paralizat de forţa obsesiilor, fie într-o non-fiinţă, ţinînd de domeniul anorganicului. Omul creator, autor al unei activităţi demiurgice, pe care încă din vechime îl simbolizează mitul prometeic, se pierde, se dizolvă în neant, în pasivitatea cosmică.

Generalizarea filozofiei difuzate prin astfel de sfere artistice ar duce fatal nu numai la negarea oricărui elan constructiv, dar la dispariţia umanităţii şi, psihologic vorbind, la autodesfiinţarea omului prin abulie, greaţă existenţială, disperare şi spaimă. Umpleţi ospiciile, opriţi orice activitate, acesta e îndemnul adresat de opere ca acestea societăţii, seminţiei umane. Prin tematica lor, prin obiectivele pe care le comunică, piesele amintite se autocaracterizează. Autorii lor nici nu aspiră să promoveze ceea ce este stimă, constructiv, înalt în om. Mesajul lor mortuar nu se strecoară prin contrabandă, ci e proclamat cu ostentaţie căci el reprezintă chintesenţe, potenţarea la extrem a concepţiei de viaţă dintr-o lume crepusculară.

ÎN CĂUTAREA PROFILULUI

AL. POPOVICI

Note despre Teatrul Național din Cluj

Sînt unii care, venind la teatru, vor numai decît să *recunoască*. Valoarea unei realizări o dă, pentru ei, gradul de asemănare cu cutare model consacrat, iar emoția artistică le e direct proporțională cu satisfacția de a putea clasa noile impresii în dosul unor prototipuri venerate. O operă care le-ar contraria cele dinainte știute, care i-ar obliga *să descopere* și să nu recunoască, este pentru ei din capul locului condamnată.

Sînt alții, însă, cărora interesul li se poartă mai curînd spre o realizare poate chiar imperfectă dar mărturisind căutări, nemulțumire cu soluțiile oferite de-a gata și frămîntare pentru *cunoaștere*.

Trebuie să „recunosc“ că fac parte din această ultimă categorie, și că mă pasionează mai mult *angajarea* realizatorului în operă, decît finisarea operei înseși. Ceea ce prețuiesc la un regizor, un scenograf, un actor este cu precădere luarea de poziție — lucidă și activă — față de sarcina sa, este vibrarea artistică impulsionată de o gîndire originală, o concepție, un mesaj.

Și, în treacăt, trebuie „recunoscut“ că, poate cu rare excepții (*Baia* lui H. Popescu și J. Perahim și *Orologiul Kremlinului* în interpretarea studenților Institutului de Teatru), spectacolele bucureștene din această stagiune nu prea ne-au oferit asemenea prilejuri.

În lumina acestor reflexii, am așteptat contactul cu viața artistică clujeană pentru a-mi oferi surpriza unor pulsații mai efervescente. Dar nu vreau să anticipez...

*

Privit în ansamblu, afișul Naționalului clujean cuprinde un repertoriu variat, în care problemele actualității dețin un loc de seamă (*Ziariștii*, *Arborele genealogic*, *Conștiința furată*, apoi — mereu actuală — *Baia*). Se observă că, începînd cu această stagiune, teatrul caută să-și configureze un profil de „Național“, recurgînd nu la opere de mîna a doua, ci la marile nume ale literaturii : Euripide, Shakespeare, Schiller, Delavrancea, Maiakovski...

Evident că numai o înșirare de piese, fie ele de nivelul și prestigiul unui „Național“, nu este încă totul. Validarea unui repertoriu o dă eficiența lui, audiența pe care și-o cîștigă — în punctele sale esențiale — în rîndurile publicului. Aici este de observat că în programarea săptămînală lucrările originale de actualitate ocupă un loc prea restrîns față de puterea lor de semnificație. Astfel, *Ziariștii*, piesă pe care publicul bucureștean, de pildă, a primit-o cu multă căldură, realizîndu-i o lungă serie de reprezentații, s-a „bucurat“ de un tratament cam vitreg pe scena clujeană, unde i s-a rezervat un număr infim de spectacole, la prea mari intervale de timp. Și întrucît *Ziariștii* este una din piesele noastre cele mai „angajate" — de convingeri, poziţii şi însufleţire comunistă (autorul stăpînind darul de a ne molipsi aproape spontan cu hotărîtele sale atitudini) — regretul de a nu fi putut-o vedea şi discuta în versiunea clujeană e cu atît mai mare.

Fireşte că audienţa e în funcţie de valorificarea în spectacol a textului, prin regie, interpretare, scenografie. Este aproape o opinie unanimă[1] că ultimele spectacole clujene (începînd cu *Hecuba* şi continuînd cu *Viforul)* au marcat o ridicare a nivelului artistic al teatrului, care în trecutul nu prea îndepărtat se arătase destul de cenuşiu. Nu e un simplu hazard că aceasta coincide cu prezenţe regizorale de anvergură în mijlocul colectivului. În definitiv, aceleaşi forţe actoriceşti au concurat atît la realizarea unui spectacol discutabil ca *Maria Stuart*, cît şi la cele mai sus pomenite. Privită atent, diferenţa de la unul la celelalte nu e de ordinul factorilor accidentali (atît de frecvenţi în teatru), ci dovedeşte un *alt nivel* de probleme şi preocupări.

*

În această ordine de idei, nu cred a fi lipsită de interes discutarea problemei regiei şi a funcţiilor sale esenţiale, aşa cum sînt puse ele în lumină de versiunea clujeană a *Viforului* lui Delavrancea. Aceasta, pentru că spectacolul Naţionalului din Cluj repune cu acuitate în discuţie, în cadrul realismului socialist, chestiunea relaţiei text-regie, a libertăţilor şi limitelor acţiunii regizorului. Prin producţia lor, realizatorii clujeni au angajat deliberat o anumită poziţie, într-o viitoare dezbatere. Dar mai întîi să vedem datele concrete ale discuţiei.

Unii, de pildă, au privit piesa lui Delavrancea ca pe o dramă psihologică, (deşi mai exact psihologistă), plantată într-un cadru istoric. În această lumină, evenimentele sîngeroase ale dramei erau considerate ca decurgînd din determinanţi strict particulari. Şi anume, individualitatea domnului Ştefan cel Tînăr, zis şi Ştefăniţă, marcată prin tare patologice. Un chinuitor complex de inferioritate îi exacerba invidia pînă la paroxism şi se cerea descărcat prin frenetice acte sîngeroase. Cu alte cuvinte, conflictul între boierime şi domnie şi-ar fi avut originea în conduita individuală tarată a voievodului, care acţiona sub imperiul impulsurilor iraţionale, al descărcărilor nervoase. Pe această linie se ajungea în mod necesar la configurarea eroului central ca un tip morbid şi a piesei însăşi ca o dramă a nebuniei. Este adevărat că şi autorul îndeamnă spre aceasta, prin indicaţiile dintre paranteze adresate interpretului principal: „se strîmbă", „se scutură", „rîde şi se strîmbă", „se strîmbă epileptic" (foarte frecventă), „se strîmbă epileptic şi face spumă la gură" etc. Este aici un tribut plătit modei naturaliste a epocii. Să nu uităm că Delavrancea dădea aceste indicaţii în vremea cînd un interpret de circulaţie al *Morţii civile* îşi introducea bucăţele de săpun în gură, ca să poată la momentul oportun să producă clăbuci.

Puteau oare realizatorii de azi ai *Viforului* să reediteze în 1958 procedeele teatrului verist? După cum iarăşi, îi putea satisface — azi, în epoca largii cuprinderi social-istorice a fenomenelor vieţii — mărunta psihologizare a „cazului" patologic?

Se cerea, deci, ca evenimentele istorice descrise de Delavrancea să fie cuprinse în înţelegerea noastră contemporană, unde istoria apare ca un proces necesar şi nu ca o aglomerare fortuită de accidente individuale. Realizatorii clujeni au pornit la drum cu această sarcină şi, eliminînd elementul de morbid şi iraţional din conflict, au făcut din *Viforul* o dramă politică. Conflictul spectacolului a fost statornicit, în potrivire cu adevărul istoric, în cadrul luptelor violente dintre boierime (reprezentînd tendinţa de menţinere a rînduielii medievale, cu puterea în stat fărîmiţată, de tip feudal) şi domn (reprezentantul statului modern, unitar, cu puterea centralizată). „Raţionalizat" astfel, conflictul devine o bătălie politică — tipică epocii de consolidare a statului unitar prin monarhia absolută —, bătălie pe care Ştefăniţă caută s-o rezolve cu mijloacele vremii, „tăind" boierii, așa cum tăiase și bunicul său, Ștefan cel Mare, și cum va tăia și presupusul său fiu, Ion Vodă cel Cumplit.

---

[1] Vezi „Tribuna" din 5.IV.1958: *Elogiul regiei* de Al. Căprariu.

Materialul dramatic cuprins în lucrarea lui Delavrancea (în afara simpatiilor sau antipatiilor autorului) permite, sau dimpotrivă exclude, această „raționalizare“? Colectivul clujean și regizoarea Marietta Sadova au ales un răspuns afirmativ și spectacolul lor e o demonstrație a *justificării istorice* a lui Ștefăniță Vodă. Desigur că pe mulți soluția aleasă îi va contraria (cum i-a și contrariat); personal, fără a dispune de toate datele care ar oferi soluția, socotesc că, liberi de ori ce preconcepție — merită să cîntărim temeiurile. Aș propune chiar o confruntare a diferitelor rezolvări — cea clujeană, timișoreană ș. a. — confruntare la care aportul istoriografilor noștri mai noi ar fi cît se poate de binevenit.

Dar semnificația experienței clujene depășește desigur cadrul de strictă specialitate hotărît de piesa pomenită. E vorba, cum spuneam, despre *responsabilitatea* regiei contemporane față de mesajul unui spectacol de azi pe un text de ieri; se pune chestiunea dacă regia are sau nu dreptul de a refuza, în plină luciditate, să plătească tributuri trecutului. Sau, mai direct, dacă într-un spectacol de *azi*, pun pe primul plan *limitele* estetice și ideologice ale unei opere de *ieri*, ori dimpotrivă, îi luminez acele fațete — poate ieri mai umbroase — care o apropie însă de înțelegerea de azi.

C. Anatol în Ștefăniță („Viforul“)

În orice caz — indiferent de concluzia care se va desprinde — experiența clujeană[2] are pentru momentul nostru artistic o certă consecință pozitivă: ea obligă regia noastră să nu revină la funcția minoră, de imitatoare servilă, negînditoare, a unui text dat, ea obligă la *o poziție angajantă* în spectacol. Și în același timp, descoperă, aproape tulburător, nebănuitele posibilități de configurare ale unor sensuri — ale unei concepții — prin știința interpretării, a *utilizării convergente a mijloacelor artistice.*

*

Corpul actoricesc al Naționalului din Cluj cuprinde, firește, figurile cele mai proeminente ale scenei transilvane: Ștefan Braborescu, Maria Cupcea, soții Magda și Ion Tîlvan, Sandu Rădulescu, Al. Marius și alții, care susțin pe umerii lor încercați greutatea repertoriului. Din păcate, în cele cîteva zile petrecute la Cluj, nu i-am putut vedea evoluînd pe toți, în realizările lor esențiale din această stagiune. Vreau să relev însă consecvent cu mărturisirile din capul acestor note, cîteva interpretări actoricești, care prin noutatea problemelor ridicate stîrnesc un interes de ordin mai general.

E vorba de anume căutări care să contureze un stil propriu de interpretare actoricească, axat realismului socialist, unde — între alte trăsături — gîndirea actorului domină și dirijează mijloacele emoționale și intuitive, potrivit unei „concepții“. E vorba deci de *angajarea lucidă a unei poziții* de către actor, față de personajul interpretat, e vorba de susținerea conștientă a unei cauze.

---

[2] ca și experiența cu *Despot Vodă*, a lui Dan Nasta la Iași.

Configurîndu-l pe Ştefăniţă, actorul clujean Constantin Anatol a dovedit o ştiinţă rară de a pune astfel textul în valoare scenică, încît concepţia sa[3] despre personaj să transpară cu o nebănuită claritate, nici o clipă arbitrară, ci dimpotrivă perfect concretă, organică, cu o puternică osatură interioară. El a ştiut să dea culoare nouă, lumină, vibraţie şi amploare tuturor elementelor care valorificau pe plan uman eroul lui Delavrancea şi să echilibreze, să treacă cu discreţie, să estompeze firesc elementele desuete ale rolului. Ştefăniţă al său e un temperamental, dar un om perfect logic, un voluntar, luptînd în condiţii foarte grele, care pot descumpăni, care-l pot chiar disloca interior, fără însă să ajungă vreo clipă la morbid. Moartea lui Cătălin, dictată de raţiuni politice, nu-l dezechilibrează (cu „strîmbături epileptice" şi „spume la gură"), dar ca om îl îndurerează. Anatol are marele talent al accentelor. Acutele sale au scopul de a scoate în evidenţă o idee. A-i da pregnanţă şi a-i lăsa rezonanţe. „Sînt domn... şi nu mai sînt om...", e un strigăt aparent victorios al lui Ştefăniţă, căptuşit însă la Anatol de o intensă sfîşiere lăuntrică, care luminează tot conţinutul omenesc al eroului, suferind că trebuie să-şi îndeplinească menirea cu mijloace neumane. Ştefăniţă-Anatol e un „fiu al faptei", un erou renascentist, care acordă gîndul cu acţiunea. „Fac ce cred şi CRED ce fac", subliniază interpretul obîrşia raţională a actelor eroului său. Dar el este şi liric — şi notele poetice devin culminante în final, înaintea morţii, cînd într-o scenă inspirată, interpretată magistral, Ştefăniţă îşi dezvăluie fondul liric al personalităţii sale, de vizionar, mutilat de vitregia condiţiilor în care i-a fost dat să trăiască.

Un alt exemplu de gîndire actoricească activă îl dă Călin P. Florian în Angello din *Măsură pentru măsură*. Dar mai întîi, datele problemei. Prin evoluţia lui Angello, autorul a vrut să umilească virtutea agresivă a puritanilor, rece şi sigură de ea însăşi, care proclamă, trufaşă, ignorarea naturii omeneşti. Pentru a-l umili, Shakespeare îl lasă pe tiran pradă aceloraşi tentaţii, pe care el le condamnase, dar care acum în *condiţiile chiar*

---

[3] şi a regizoarei, fireşte

Ligia Moga în Doamna Tana şi Maria Cupcea în Oana („Viforul")

de el create, duc la duplicitate, la torturi morale, la ipocrizie și chiar la asasinat. Obligat să sacrifice totul reputației sale de „om infailibil" în ochii opiniei publice, puritanul nu poate concilia „natura" și „legea" decît prin ipocrizie și crimă. Pentru că a vrut să fie mai mult decît un om, orgoliosul Angello cade mai jos decît omul. Cuvintele lui Pascal: „cine vrea să facă pe îngerul, face pe fiara" îi ilustrează perfect drama.

O soluție de minimă rezistență ar fi fost creionarea unui personaj „negativ", prin obișnuita lui covîrșire cu trăsături negre. Pe linia aceasta, rigiditatea morală a lui Angello ar fi devenit banală ipocrizie, iar tentațiile care îl bîntuie — obișnuite porniri josnice și respingătoare. Și totul ar fi fost clar, simplu și precis. Dar Călin Florian a refuzat această soluție. El îl face pe Angello *de bună-credință* în înverșunarea lui rigoristă, și îi acordă *toate vibrațiile umane* cînd e chinuit de ispită. Și cu toate astea nici o clipă nu îl absolvim și comportarea lui nu rămîne mai puțin reprobabilă. Prin această reprezentare însă spectatorul se alege cu un spor de cunoaștere, cu un plus de înțelegere: el vede cum un *om* (nu un personaj de ficțiune: „negativul", „monstrul", „demonicul"), angrenat în structura obiectivă a unor condiții neumane, își „pierde omenia". Interpretul face astfel *aparent* procesul complex — și neaparent — al alienării, ducîndu-l pe spectator *să înțeleagă* mecanismul întîmplărilor văzute, să-și concentreze ura nu asupra unui individ izolat (un „monstru"), ci asupra *sistemului* care produce asemenea forme monstruoase de umanitate[4].

*

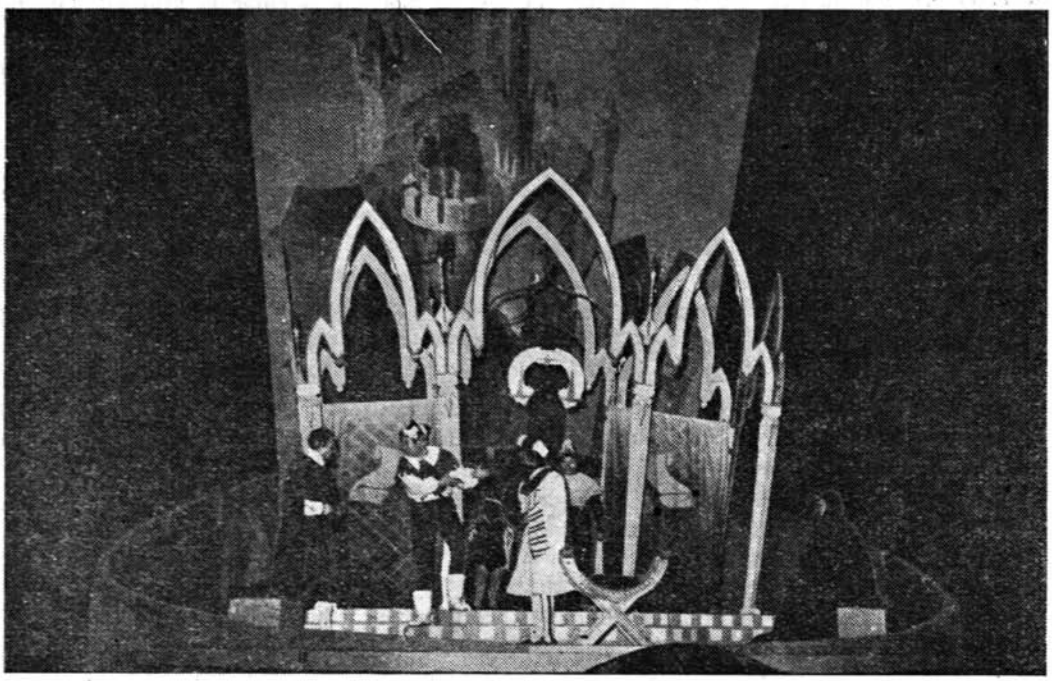
Exemplele[5] aduse nu constituie însă „legea" interpretării la Teatrul Național din Cluj, ci doar, poate, niște premise ale unei dezvoltări ulterioare. Și în aceeași ordine, cîteva observații în legătură cu tineretul artistic clujean. Acum cîteva stagiuni (prin 1953, dacă nu mă înșel), am avut cu toții o adevărată revelație, prilejuită de un turneu cu *Viață nouă,* al unei excepționale echipe de tineret. Talente incontestabile (Aurel Giurumia, Gh. Nuțescu, Ileana Ploscaru, Zighi Munte ș. a.) — însuflețite de un animator (C. Anatol) — demonstrînd coeziune, omogenitate, spirit de echipă, îndreptățeau nădejdile cele mai optimiste. Am fost foarte interesat să văd cum au evoluat tinerii protagoniști. Ei bine, nu voi ascunde un oarecare sentiment de deziluzie pe care l-am încercat. Nu că în acești ani ei nu au muncit corespunzător, ci pentru că nu s-au dezvoltat pe măsura datelor promițătoare inițial. Giurumia, de exemplu, care impresionase atunci cu resursele sale naturale atît de bogate, a rămas aproximativ la aceleași procedee, plus o oarecare suficiență și un început de blazare. O mai accentuată blazare la Nuțescu. (O! cît aș dori să mă înșel în această privință!) Mă face să cred că nu a existat o preocupare concertată a teatrului de a-i chema spre rezolvarea unor sarcini mereu mai grele, care să le stîrnească continuu dorința de a se depăși. În definitiv, toate rolurile în care l-am văzut pe Giurumia *(Viforul, Măsură pentru măsură, Natașa noastră)* sînt cam de același nivel — nivel pe care el îl atinsese încă de acum cîțiva ani. Dacă uneori ne resemnăm să vedem un actor la capătul unei evoluții pietrificat în același „emploi", și considerăm asta ca o necesitate (pentru teatru) dureroasă (pentru actor), cînd e vorba de un cert talent tînăr, adică în fond de un posibil viitor mare actor al teatrului, atunci lucrurile se schimbă și responsabilitatea noastră (director, regizor, critic) e alta. Mai ales cînd

---

[4] Exemplificarea de mai sus vrea să arate, aplicat la un caz concret, conținutul „teatral" al expresiilor de *„cunoaștere", „descoperire",* folosite în rîndurile de față. E vorba deci ca prin spectacolul de teatru să-i oferim privitorului o îmbogățire a „cunoașterii" lumii, să-i „descoperim" acele mecanisme ale lucrurilor, capabile să-l ducă la concluzii practice, active, la *schimbarea lumii.*

[5] Lipsa de pe afișul săptămînal a *Băii,* a *Ziariștilor* și a altor piese nu mi-a dat posibilitatea analizei, în lumina criteriilor de mai sus, și a altor roluri și în special a modului cum actorii clujeni realizează imaginea scenică a eroului contemporan.

Din aceste motive obiective, cer îngăduință cititorului ca și multor valoroși actori ai Teatrului Național din Cluj pentru caracterul incomplet al acestor note.



Scenă din „Măsură pentru măsură“ de Shakespeare

golurile rămase neacoperite între marii noștri actori ar trebui să producă mai des insomnii printre directori, regizori și critici.

*

O mai atentă cultivare a limbii aș îndrăzni să cer corpului actoricesc al Naționalului clujean. Spectatorul nedeprins e neplăcut surprins de intonații și accente diverse, de abundența de regionalisme — felurite și nepotrivite ambianței și personajelor — în fine, o limbă neunitară în același spectacol, deși cu eroi din același mediu. Devoțiunea cu care-și rostesc textul o Maria Cupcea sau un Ion Tîlvan nu este urmată de toți actorii. Regizorii clujeni și tinerii actori, în special, au datoria să nu uite că și teatrului îi revine o răspundere imediată în „creșterea limbii romînești“, pe care poetul ne-a lăsat-o testamentar, după cum, iarăși, și lor se adresa unul din ctitorii teatrului nostru cînd recomanda: „Podoabă minții voastre dați, cu romînești cuvinte“.

*

Am impresia că scenografia clujeană se află într-un proces de clarificare: încă solicitat de procedeele naturaliste — cu obișnuita lor încărcare a scenei (vezi primele două tablouri din *Viforul)* — Mircea Matcaboji arată că se poate orienta și spre o formulă de decor mai aerată, mai sugestivă și... mai simplă. Vezi al treilea tablou din *Viforul* și decorul de la *Măsură pentru măsură*. Aci am putut remarca existența unei *gîndiri* scenografice, realizată cu mijloace specifice, *teatrale*.

La *Viforul*, de pildă, ideea trecutului glorios care-l solicită pe erou e realizată cu mijloace în definitiv simple, dar cu maximum de rezultate: niște imense culise din material textil, pe care se află pictate în frescă imaginile voievozilor; două sufite dintr-un material asemănător, dar cu tăieturi ogivale și dînd perspectivă. Numai cu atît se reușește a se crea un interior de palat, cu o deosebită putere evocatoare, plasticizînd ideea de „grandios-apăsător“. În același timp, o bună organizare a planurilor solului, printr-un eșafodaj de practicabile, oferă jocului actoricesc puncte de sprijin „dramatice“ și creează „spațiul psihologic“.

Un alt exemplu. *Măsură pentru măsură,* o piesă cu un pronunțat caracter romanesc, are acțiunea împrăștiată în numeroase „locuri dramatice“, care trebuie să alterneze cu repeziciune. Sarcina scenografiei e aici să concentreze desfășurarea spectacolului. Mircea Matcaboji a găsit un dispozitiv turnant, unic pentru întreaga piesă, și spectacolul decurge în ritmul său firesc, fără a plăti supărătorul obol schimbărilor lungi și anevoioase dintre tablouri. La rîndul ei, funcția „evocatoare“ e bine susținută printr-un imens fundal, pictat în genul miniaturilor medievale, valorificat și prin buna lui racordare la elementele construite ale decorului.

Nu poate să nu sară în ochi distanța între decorurile analizate mai sus și atîtea altele, opera acelorași realizatori. Să nu pomenim decît de montările vetuste, inexpresive, uneori chiar nepermis de cenușii, de la *Copacii mor în picioare, Conștiința furată, Baia,* și e deajuns. Înseamnă că talentaților scenografi clujeni le-a lipsit o mai sigură orientare artistică, că nu întotdeauna li s-a cerut îndeajuns de clar să treacă cu îndrăzneală la degajarea scenei de încărcătura inutilă și împovărătoare pentru jocul dramatic, cu tot felul de placaje, butaforie, frunze, cîrpe etc., risipite într-o zadarnică tentativă de a „concura“ realitatea. Îndreptîndu-se mai ferm spre esențial și sugestiv, spre mijloacele teatrale de evocare ale unei ambianțe, spre *ideea scenografică,* talentul lor recunoscut și uimitoarea putere de muncă, pe care au dovedit-o, vor asigura restul [6].

*

Prin însuși caracterul lor, notațiile de față cată să rămînă deschise...

Totuși, cred că de pe acum cîteva probleme se impun a fi imediat luate în seamă. Și în primul rînd, conturarea repertoriului stagiunii viitoare, care să definească și mai precis profilul și orientarea teatrului. Aici, experiența cîștigată în lucrul cu dramaturgii, trebuie lărgită și adîncită pentru ca Naționalul clujean să poată oferi o contribuție corespunzătoare prestigiului său, la îmbogățirea dramaturgiei de actualitate, cu opere autentic „contemporane“, autentic „angajate“, cu opere militante. Drept e că și în această stagiune scena clujeană a ocolit în general lucrările fals actuale, unde legătura între substanța piesei și problematica de azi e doar exterioară. În momentul cînd se scriu aceste rînduri, întreg colectivul teatrului e frămîntat de problema noului repertoriu; îl dorim fierbinte cît mai *nou* și mai apropiat de rosturile și profilul către care tinde Naționalul clujean.

*

Colectivul clujean își are acumulată o zestre, care merge de la marile posibilități de înscenare (pe care multe teatre din Capitală le-ar rîvni), pînă la bogata și variata galerie a talentelor de care dispune. Pentru ca distribuția să fie completă, mai e necesară apariția unui personaj: *animatorul artistic.* Colectivul teatrului îl așteaptă, și împreună cu el noi toți, iubitorii de teatru din R.P.R.

---

[6] Cu toate acestea, ritmul de creație și execuție, impus neobositului Mircea Matcaboji de desfășurarea producției teatrului, este excesiv și extenuant. Direcția trebuie să depună eforturi pentru a-și asigura încă un decorator de talent, ceea ce va duce la o creștere calitativă a *fiecărei* producții scenografice. E cazul ca direcția să atragă un tînăr, cu idei, entuziasm și dăruire pentru arta sa.

FLORIAN POTRA

Cuvinte și fapte

Din activitatea consiliului artistic al Teatrului Național „I. L. Caragiale"

Ziarul „Scînteia" publica anul trecut, a doua zi după alegerea consiliilor artistice, un articol substanțial[1] în care erau trasate și analizate principalele obiective și sarcini ale acestor importante — deși numai consultative — foruri de orientare artistică a teatrelor. Obiectivele și sarcinile consiliilor artistice, așa cum se deduc și din articolul citat, sînt multiple, dar ne vom opri la două din cele mai însemnate:

1) Promovarea dramaturgiei originale cu tematică actuală. Citez integral pasajul, de altfel subliniat în text: „...sarcina centrală a consiliilor artistice: *aceea de a se ocupa cu toată grija de includerea în repertoriu și reprezentarea în cele mai bune condiții a pieselor romînești, de a promova realismul socialist în dramaturgia noastră, de a ajuta pe autori să abordeze temele cele mai arzătoare ale actualității, de a-i ajuta să-și dezvolte măiestria și tehnica dramaturgică";*

2) alcătuirea repertoriului general al teatrelor, ținînd seama că „varietatea repertoriului, includerea unor piese aparținînd diferitelor genuri și epoci, trebuie înțeleasă în sensul alegerii a tot ce e mai bun, mai realizat, mai plin de conținut, iar nu în sensul acceptării oricărei producții. A fi larg și receptiv nu e totuna cu a fi lipsit de exigență".

Acestea sînt principalele linii pe care trebuie să se desfășoare activitatea oricărui consiliu artistic pentru a putea avea, într-adevăr, „un rol de mare însemnătate în ridicarea nivelului general al mișcării noastre teatrale...". În articolul din „Scînteia" se mai adăuga: „...Cu condiția ca ele (consiliile artistice) să fie alese dintre oamenii cei mai reprezentativi, cu o bună pregătire culturală și cu suficientă claritate de concepție spre a înțelege necesitățile actuale ale construcției culturale din țara noastră".

Pentru Teatrul Național „I. L. Caragiale" — de care mă voi ocupa în speță — articolul cuprindea o remarcă specială, referitoare la moștenirea lăsată de vechiul consiliu: „...la Teatrul Național din București (...) consiliul și-a cîștigat merite în ce privește discutarea unor piese".

Astfel consiliul artistic al Naționalului bucureștean — ales anul trecut și funcționînd și în prezent — și-a început activitatea întemeindu-se pe o zestre de principii clare și pe o bună „ereditate". Articolul de față își propune să cerceteze, firește fără pretenția de a-i epuiza toate laturile, munca de mai bine de un an a consiliului de pe lîngă prima noastră scenă, în privința alcătuirii repertoriului și în special a promovării dramaturgiei originale.

---

[1] *Rolul însemnat al consiliilor artistice ale teatrelor*, „Scînteia", 1 martie 1957, (nr. 3483).

*

Pentru istoriograful care peste 50 sau 100 de ani se va apleca asupra proceselor-verbale, referatelor și stenogramelor de ședință (surse de informare și pentru noi) ale consiliului artistic de la Național, toate aceste documente vor fi mai mult enumerări reci de idei, îndărătul cărora chipul individualităților care le-au exprimat se va șterge. Dimpotrivă, martorului contemporan îi sînt mult mai familiare chipurile oamenilor, cu impulsurile și manifestările lor imediate, și îi vine mult mai greu să întrevadă, necum să aprecieze peremptoriu și definitiv, o inițiativă, un rezultat, consecințele unei munci. E chestiune de perspectivă. Totuși, se poate vorbi cu eficiență și astăzi, acum, despre activitatea consiliului artistic de la Național. Numai că, ne vom permite să nu cităm nume de persoane (fără să cădem însă în totală abstracție)... Membrii consiliului artistic sînt și ei, în felul lor, poeți și ca atare „genus irritabile", categorie de susceptibili...

În perioada care ne interesează (aprilie 1957—aprilie 1958), consiliul artistic al Naționalului din București s-a întrunit în 17 ședințe (procesele-verbale de la nr. 21 la 37), marea lor majoritate fiind dedicată problemelor de repertoriu sau cel puțin legate de repertoriu. Din cei 17 membri ai consiliului (șase de drept, trei reprezentînd Uniunea Scriitorilor și opt aleși), cel puțin jumătate au participat de obicei la fiecare ședință, proporția aceasta fiind stabilită statutar pentru valabilitatea întrunirii. (Desigur, jumătatea de care vorbim n-a fost mereu aceeași, constantă, ci a fluctuat de la ședință la ședință, cu excepția cîtorva prezențe ferme și permanente.)

Dar să cedăm pasul, documentelor.

Ședința din 8 aprilie 1957 cuprinde la primul punct al ordinei de zi: discutarea propunerilor de repertoriu pe stagiunea 1957/58. Concluzia procesului-verbal: „După discuții de principiu asupra viitorului repertoriu, urmează ca el să fie analizat în *viitoarea ședință, după ce membrii consiliului vor lua cunoștință de unele piese*" (subl. n.). „Viitoarea ședință" are loc la 29 aprilie, dar nu se ia în discuție chiar repertoriul (pentru exactitate: se propune scoaterea unor piese din repertoriul permanent și refacerea altora). Repertoriul stagiunii 1957/58 constituie, însă, obiectul ședinței din 6 mai 1957 cînd președintele consiliului propune o listă de 10 piese. Citez textual din procesul-verbal: „După discuții s-a stabilit o altă ședință, pentru ziua următoare, în vederea discutării și punerii la vot a pieselor din acest proiect, precum și a altor piese care vor fi propuse de către membrii consiliului". Ceea ce s-a și întîmplat, la 7 mai, cînd s-a dezbătut și votat (piesă cu piesă) următorul repertoriu: 1) *Ovidiu*, 2) *Oedip Rege*, 3) *Tragedia optimistă*, 4) *Burghezul gentilom*, 5) un *Brecht*, 6) *Dușmanii*, 7) un *O'Neill*, 8) *Arborele genealogic*, 9) *Judecata focului*, 10) o piesă originală cu temă actuală. În plus, la capitolul „peste plan": 1) *Copiii pămîntului (original)*, 2) *Invitație la castel*, 3) *Madame Sans-gêne*, 4) un spectacol coupé, cuprinzînd și o piesă a finlandezului Kivi. La ședință au participat și votat 14 membri.

Urmează o perioadă de relativă acalmie, în care se stabilește că Teatrul Național va marca cea de a patruzecea aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie cu piesa *Dușmanii*. Se apropie sfîrșitul stagiunii. Ședința din 24 iunie e amînată — fiindcă nu s-a întrunit numărul legal de membri — pe ziua de 2 iulie 1957, care, în realitate, a devenit... 7 octombrie 1957, cînd într-adevăr, consiliul se întrunește spre a discuta piesa istorică *Dimitrie Cantemir* de Sarina Cassvan. În săptămînile următoare se mai discută *Statuia* de Virgil Monda, pînă cînd, la 18 noiembrie 1957, ordinea de zi e ocupată de piesa *Visul nopților noastre*, mai întîi de Eugen, apoi de Ana și Eugen Naum: *„Pentru calitățile ei dramatice și literare, pentru tema ei actuală*, piesa a fost înscrisă în repertoriul teatrului, urmînd ca în timpul repetițiilor autorul, de comun acord cu direcția și cu regia, să aducă îndreptări lucrării sale, îndreptări cerute de spectacol" (subl. n.). Aşa consemnează procesul-verbal nr. 31.

La 9 decembrie 1957 se dezbat calităţile piesei originale *Floarea binelui* de Gh. Hulubei, hotărîndu-se înscrierea ei în repertoriu. La 13 ianuarie 1958, procesul-verbal semnalează: „Consiliul a fost convocat pentru vizionarea spectacolului *Visul nopţilor noastre... aceasta în legătură cu oportunitatea reprezentării acestei piese, problemă ridicată de mai mulţi membri ai consiliului*" (subl. n.). O săptămînă mai tîrziu se iau hotărîri asupra repertoriului celei de a doua părţi a stagiunii 1957/58, precum şi asupra sprijinirii campaniei de alegeri. Important e faptul că în aceeaşi şedinţă, preşedintele schiţează în linii foarte mari repertoriul pe stagiunea 1958/59, iar procesul-verbal înregistrează: „...cu zestrea foarte bogată a pieselor începute în a doua parte a stagiunii în curs şi cu această schiţă de repertoriu, *Teatrul Naţional îşi va căpăta profilul său real* şi va putea satisface o bună parte a repertoriului stagiunii viitoare" (subl. n.). Pentru prima dată, în perioada la care mă refer, se pomeneşte — aşa cum se va vedea, pe bună dreptate — de *profilul real* al Naţionalului.

În şedinţa următoare, din 3 februarie, se stabilesc două piese pentru a fi reprezentate în afara sediului: *Quadratura cercului* şi *Moralitatea doamnei Dulska.* Procesul verbal al zilei mai aminteşte: „După discuţii, s-a înscris în repertoriu, pentru a fi reprezentală în actuala stagiune, piesa lui B. Brecht *Omul cel bun din Sezuan*". Şi încă ceva: „Cu ocazia semimileniului fondării Bucureştiului, a 140 de ani de teatru bucureştean şi a centenarului Unirii Principatelor, se propune ca dramaturgul Mircea Ştefănescu să fie solicitat pentru scrierea unei piese ocazionale".

La 24 februarie se hotărăşte înscrierea în repertoriu a piesei lui Mihail Davidoglu, *Fata şi marea.* În sfîrşit, şedinţa din 17 martie 1958, ultima din cele în discuţie şi cea mai bogată în rezultate: se deliniază repertoriul pe 1958/59. Lista de piese la care s-a fixat consiliul la această dată e următoarea: 1) *Orestia,* 2) *Wilhelm Tell,* 3) *Copiii pămîntului* de Andrei Corteanu, 4) *Floarea binelui* de Gh. Hulubei, 5) noua piesă a lui Mirodan, 6) noua piesă a lui Lovinescu, 7) *Aristocraţii* de Pogodin, 8) *Vizita bătrînei doamne* de Fr. Dürrenmatt. Lista e completată cu rubrica „peste plan": 1) *Priveşte mînios înapoi* de J. Osborne, 2) *Vizita într-o planetă mică* de G. Vidal, 3) *Furnici* de A. Nicolai, 4) *Oul* de F. Marceau, 5) *Antoniu şi Cleopatra,* în traducerea lui Tudor Vianu. În afară de acestea s-a stabilit reluarea întregului repertoriu caragialesc, inclusiv *Năpasta,* şi a spectacolelor *Fata fără zestre, Unchiul Vania* şi *Nevestele vesele din Windsor.*

Cronologia noastră se opreşte aici.

*

În relatarea de pînă acum, m-am folosit de procesele-verbale. Pentru a reconstitui întrucîtva atmosfera, cum şi pentru a determina tonul şi nivelul discuţiilor, cred că nu ar fi zadarnică o cît de sumară cercetare a stenogramelor. Pe acestea le-am parcurs mai repede, ca pe un dialog cînd dramatic, cînd amuzant, cînd plictisitor, permiţîndu-mi să notez foarte puţin... Ne aflăm chiar pe craterul vulcanului şi tălpile frig... Nu voi da nume, dar voi da citate.

Calitatea dialogului colectiv despre care pomeneam e variabilă. Argumentările solide, serioase, alternează cu afirmaţii superficiale, de nuanţă absolut subiectivă. De pildă, cineva pledează foarte convingător pentru includerea lui *Wilhelm Tell:* „Nicăieri ideea de libertate nu este adusă mai mult", în plus „se joacă rar, la noi nu s-a mai jucat de 80 de ani". Dimpotrivă, vorbind de altă piesă, altcineva exclamă peremptoriu: „Piesa X *nu-mi place* şi *trebuie* lăsată la o parte!" (subl. n.). Desigur, argumentul nu e suficient, în schimb nu e nici necesar!

În altă ordine de idei, discutîndu-se oportunitatea reprezentării unui Shakespeare — acum cînd ne punem serios întrebarea „ce fel de Shakespeare jucăm?" — un glas autorizat s-a ridicat împotriva jucării oricărui Shakespeare (ajunge deocamdată ce s-a montat pînă acum), iar un alt glas, și mai autorizat, susține nici mai mult nici mai puțin că Shakespeare e oportun, dar indiscutabil... printr-o comedie! Același glas a susținut peremptoriu: *„Invitația la castel* e cea mai bună piesă a lui Anouilh"! (sic !)

Surprinzător e faptul că uneori se întîlnește preocuparea pentru distribuție: „Eu îndrăznesc să propun pe lista lucrărilor noi, gîndindu-mă și la maestrul X, o piesă *senzațională* care a făcut mare succes în toată omenirea..." (subl. n.), în timp ce, pare-se unanim de acord, consiliul artistic a renunțat la *Mutter Courage* — pusă inițial în discuție — pentru că: „Ne lipsește interpretul principal" sau „noi nu avem artista care să joace pe Mutter Courage". Bravo Teatrului Național din Iași, care a găsit într-un colectiv mai puțin numeros o bună interpretă!

Uneori supără limbajul, ținuta lui: „Putem să băgăm opt piese, dacă scoatem opt piese", aceasta însemnînd probabil: să includem opt piese în repertoriu, cu condiția să respectăm și să realizăm acest plan, adică să reprezentăm piesele. Alteori, intenția sau ideea bună nu e concretizată: „Eu mai propun o piesă de F. Garcia Lorca. Este un autor mondial". Dar care e piesa propusă, dintre cele vreo 10 ale autorului pomenit?

Includerea piesei *Visul nopților noastre* în repertoriu a fost un adevărat „caz". Nu există stenogramă a ședinței din 18 noiembrie 1957. În schimb, se poate deduce entuziasmul general al membrilor consiliului la acceptarea piesei, din declarații făcute în ședințe ulterioare: „Nu știu dacă am suficient talent de vorbire — spune cineva — ca să exprim atmosfera de entuziasm exuberant care a fost în consiliu atunci, dar știu că ați fost foarte entuziaști". Degeaba. La 14 ianuarie 1958, unul din cei mai entuziaști, cel mai entuziast, susține sus și tare: „Este un text *trompetard*" (subl. n.). Inconsecvența e evidentă și totală! În afară de aceea a secretariatului literar, care în referatul lui a respins net piesa. Dar — neașteptată derogare de la procedura normală — referatul s-a citit la sfîrșitul ședinței de acceptare, după ce entuziasmul pusese stăpînire definitivă asupra spiritelor, nelăsînd nici un loc... spiritului critic.

*

Compararea listei *aprobate* de piese cu spectacolele efective ale stagiunii constituie unul din mijloacele de verificare a temeiniciei muncii din consiliul artistic. În acest sens, situația e următoarea:

Repertoriu aprobat (7 mai 1957)	*Repertoriu jucat* (1 iunie 1958)
Ovidiu	Ovidiu
Oedip Rege	—
Tragedia optimistă	Caleașca de aur
Burghezul gentilom	—
Un Brecht	—
—	Dușmanii
Arborele genealogic	Arborele genealogic
Judecata focului	Judecata focului
O piesă originală	Visul nopților noastre
Peste plan	*Peste plan*
Copiii pămîntului	—
Invitație la castel	Invitație la castel
Madame Sans-gêne	Moralitatea doamnei Dulska
Un spectacol coupé	Romanțioșii

După cum se vede repertoriul stabilit nu a fost respectat nici măcar numeric. De notat înlocuirea *Tragediei optimiste* cu *Caleașca de aur*, înlocuire nesemnalată în nici unul din documentele cercetate. Această substituire a fost probabil întemeiată, dar nu ni se dă nici un indiciu.

Pe de altă parte se verifică un fenomen, pe care l-aș numi *al izbucului*. Cine cunoaște Munții Apuseni, știe că un torent, un rîu, un fir de apă dispare dintr-o dată sub pămînt, în albii subterane, pentru a reapare departe, la kilometri distanță, desigur sub o înfățișare modificată : astea sînt izbucurile. Așa s-a întîmplat cu piesa lui Brecht, de pildă : a intrat cu *Mutter Courage* (cum s-a anunțat și în presă) și va ieși (cînd?) cu *Omul cel bun din Sezuan ;* literatura antică a intrat cu *Oedip rege* și va ieși — stagiunea viitoare cu *Orestia* ; piesa originală a intrat sub semnul întrebării, în orice caz presupusă demnă de Național, și a ieșit cu *Visul nopților noastre,* în condițiile pe care le-am arătat... În orice caz — nu știm dacă și membrii consiliului artistic de la Național au ajuns, în sfîrșit, la această concluzie —, socotim că problematica contemporană e cel puțin palid oglindită în repertoriul unei stagiuni printr-o singură piesă, și aceea de talia *Visului nopților noastre.*

*

Problema centrală, problema numărul unu, este desigur aceea a repertoriului — baza ideologică în activitatea oricărui teatru — în dublul ei aspect : promovarea dramaturgiei originale și alcătuirea listei generale de piese. Nu vom obosi niciodată în a repeta că repertoriul original trebuie să constituie — așa cum a constituit în orice mare cultură teatrală — preocuparea de bază, întrucît acest repertoriu oglindește în cea mai mare măsură chipul epocii, frămîntările și aspirațiile ei, gloria ei.

Piesele originale care au intrat în discuția consiliului artistic de la Național, în perioada analizată, au fost în număr de cinci ; și anume, în ordine cronologică : *Dimitrie Cantemir* de Sarina Cassvan, *Statuia* de Virgil Monda, *Visul nopților noastre* de Ana și Eugen Naum, *Floarea binelui* de Gh. Hulubei și *Fata și marea* de Mihail Davidoglu. Toate, cu excepția *Statuii,* au fost acceptate, iar una *(Visul nopților noastre)* a și văzut lumina rampei. Făcînd abstracție, deocamdată, de calitate, s-ar putea spune că prima parte a *sarcinii centrale :* „aceea de a se ocupa cu toată grija de includerea în repertoriu... a pieselor romînești“ ar fi satisfăcută. Dar să citim în întregime fraza, care vorbește limpede despre menirea „de a promova realismul socialist în dramaturgia noastră, de a ajuta pe autori să abordeze temele cele mai arzătoare ale actualității, de a-i ajuta să-și dezvolte măiestria și tehnica dramaturgică“. În privința aceasta, lucrurile stau cam așa.

Temele cele mai arzătoare ale actualității : piesa Sarinei Cassvan e istorică, după cum indică și titlul, *Dimitrie Cantemir ;* presupunem că figura domnitorului e proiectată într-o viziune nouă, actuală, totuși problematica rămîne foarte îndepărtată în timp. *Statuia* își desfășoară acțiunea între cele două războaie și povestește peripețiile unei văduve, amăgite și mitomane, a unui politician veros, pe care autorul îl satirizează : precum se vede, nici de data asta nu ne aflăm în actualitate. Piesa lui Gh. Hulubei, *Floarea binelui,* e un foarte frumos basm, o moralitate feerică : situație clară ! *Fata și marea,* ultima lucrare a lui Davidoglu, e situată în timpul nostru, dar încă nu-i cunoaștem conținutul. Cît despre *Visul nopților noastre,* să nu mai vorbim : presa și-a spus de mult cuvîntul. Am putea doar adăuga că autorii n-au prea fost ajutați nici „să-și dezvolte măiestria și tehnica dramaturgică“, ci dimpotrivă aceștia au ajutat consiliul artistic să dea o pildă negativă de lucru.

Consiliul artistic al Naționalului din București n-a găsit pînă acum — și va trebui s-o caute și s-o aplice — o metodă eficientă de a stimula și atrage autorii originali spre temele mari ale actualității. Căile sînt numeroase, inepuizabile. Iată una, de pildă, chiar întrebuințată și pînă acum : se cere lui Mircea Ștefănescu o piesă inspirată de aniversarea cetății Bucureștiului și a Unirii Principatelor. Observăm că s-a uitat că anul viitor se împlinesc 15 ani de la eliberarea țării, eveniment care, de asemenea, ar fi putut prilejui „comanda" unei piese *ocazionale,* cum consemnează procesul-verbal. Dar sîmburele fierbinte al vieții contemporane, mișcările ei înainte, obstacolele ce trebuie biruite, cuceririle obținute, dialogul aprig dintre vechi și nou, toate acestea nu pot *ocaziona* o piesă și, în consecință, recomandarea ei unui anume autor? E adevărat, proiectul de repertoriu pe stagiunea 1958/59 lasă două locuri goale, lui Lovinescu și lui Mirodan. Dar cine cunoaște efectiv conținutul acestor viitoare lucrări sau planuri de lucrări?

E limpede că acțiunile consiliului artistic în direcția dramaturgiei originale vor trebui să dobîndească o altă vigoare și o altă temeinicie. Adică, va trebui să se ia, cu adevărat, în serios nobila sarcină de a promova lucrările noi ale literaturii dramatice romînești.

În sectorul repertoriului general, lucrurile stau mai bine, mai ales pentru stagiunea 1958/59. Numai că, așa cum am observat din documente, nu toți membrii consiliului au aceeași viziune a profilului de imprimat primei noastre scene, mai precis nu există o concepție unitară în acest sens la toți participanții la discuții. Pentru mulți, o listă de piese ar putea fi foarte ușor înlocuită cu alta, echivalentă. Dramaturgia universală e vastă, infinită aproape. Problema, însă, este: care autor și care piesă a lui e potrivită pentru Național *astăzi,* în stagiunea *aceasta,* în condițiile specifice ale timpului. Ibsen e Ibsen, dar *Rața sălbatică* nu e totuna cu *Stîlpii societății;* de asemenea cu Schiller: nu e același lucru să joci *Wilhelm Tell* sau *Maria Stuart;* ca să nu vorbim de Shakespeare, care trebuie adus pe scenă cu tragediile eroice, care i-au clădit grandoarea. Și așa mai departe.

Aci, din stenogramele cercetate, rezultă o atitudine destul de pasivă în dezbaterea alegerii celui mai adecvat repertoriu: pronunțările de păreri sînt mai mult subiective, de ordinul „gustului" și al „preferințelor" personale. Nu negăm, totuși, temeinicia unor propuneri. Dar am fi vrut să asistăm la o mai aprinsă dezbatere, cu argumente și contra-argumente, la un dialog constructiv, din care să iasă îmbogățit — în concepție și chiar în cunoștințe — fiecare membru al consiliului, iar teatrul să-și recapete greutatea specifică odată cu repertoriul lui.

*

Printre motivele care au contribuit la insuficiențele muncii consiliului s-ar putea număra: 1) frecventarea slabă a ședințelor, 2) participarea superficială și neangajantă la discuții sau chiar non-participarea. Pentru a argumenta punctul 1, ajunge să remarcăm că nu puține consilii au fost amînate deoarece nu întruneau numărul de membri și că, de pildă, în cazul *Visul nopților noastre,* s-au revoltat și au protestat în primul rînd *absenții:* participînd la ședința de acceptare, ei ar fi putut eventual să evite greșeala făcută. În ce privește a doua cauză, stenogramele indică foarte puțini membri ai consiliului care să fie activi și combativi. În afară de „declarațiile de vot", cînd sînt automat solicitați toți membrii consiliului, rari sînt participanții la discuții, acestea purtîndu-se mai mult între aceiași trei sau patru membri.

De faptul acesta pare că și-a dat seama și conducerea, care, într-o ședință din ianuarie 1958, afirma că „acest consiliu... nu lucrează și tărăgănează, arătînd în același timp că „nu există decît o metodă pentru a feri teatrul de eventuale greșeli: prezența la consiliu". Altfel, consiliul se transformă în chiar contrarul obiectivului său: în organism parazitar, în balast care trage înapoi teatrul, în loc să potențeze activitatea acestuia.

Orice rău e și spre bine. Se pare că pentru stagiunea viitoare, vrînd să evite noi greșeli, consiliul a discutat mai temeinic și din timp repertoriul. Se pare că lista de piese, stabilită în ședința de la 17 martie 1958, e îmbucurătoare, că profilează, într-adevăr, altfel decît pînă acum, chipul Naționalului. Însăși participarea membrilor consiliului la discuții a fost mai vie, mai activă, chiar entuziastă (nu entuziasmul de la ședința din 18 noiembrie 1957 !). Totuși, n-am putut constata nici de data aceasta o îmbunătățire efectivă în atitudinea față de dramaturgia noastră originală. „Noua piesă a lui X", „noua piesă a lui Y" etc. e prea vag, seamănă cu vînzarea pieii ursului din pădure. Se lucrează efectiv cu acești scriitori ? Teatrul, care contractează piesele, nu are un cuvînt de spus prin membrii consiliului artistic ? Să ne înțelegem : nu în sensul unei intervenții arbitrare în munca autorului, ci în sensul unor dezbateri constructive de probleme, de idei, de viziuni, din care nu se poate să nu iasă îmbogățit și autorul. Prea superficial „trec" piesele originale : referatul secretariatului literar sau al unui regizor, două-trei cuvinte de conveniență și pe urmă felicitările pentru înscrierea în repertoriu. Bineînțeles, legătura efectivă cu autorul o ține secretariatul literar, dar dacă o lucrare tot ajunge în instanța consiliului artistic, de ce să nu fie discutată cu toată seriozitatea și simțul răspunderii ?

Fără îndoială, problemele legate de activitatea consiliului artistic sînt mai numeroase. Distribuirea omogenă a forțelor actoricești (cu echilibru între dramă și comedie), nivelul artistic al spectacolelor (adică, concretizarea scenică a repertoriului), stăvilirea cheltuielilor excesive de montare, iată numai cîteva dintre ele. Nu le-am luat în discuție, obiectul acestui articol fiind circumscris la chestiunile strict legate de repertoriu. Dar și ele sînt susceptibile de discuții, care nu întotdeauna ar duce la concluzii favorabile.

Sînt unele semne că activitatea consiliului artistic al Teatrului Național din București merge spre ameliorare. În orice caz, membrii acestui consiliu al primei noastre scene s-au convins că nu e neapărat necesar ca practica să infirme felul lor de a gîndi și munci. Consiliul artistic e un for de orientare, de profilare a unui teatru, ceea ce înseamnă prevedere, chibzuință, maturitate. Așteptăm consiliul artistic al Naționalului la viitoarea confruntare cu realitatea, cînd cuvintele să fie pe măsura faptelor.

DISCUŢII

Cu tinerii actori despre roluri şi distribuţie

Se vorbeşte mereu despre schimbul de mîine; din toată activitatea forurilor competente străbate grija pentru viitorul tinerilor, pentru condiţiile dezvoltării lor. Cîteodată se constată că un anume rol de prima mînă nu poate fi jucat, pentru că nu a apărut încă succesorul interpretului care i-a dat strălucirea pe vreuna din scenele noastre. Alteori, se poate constata că între nivelul artistic al înaintaşului şi al urmaşului există o diferenţă. Un lucru trebuie spus însă de la bun început: problema dezvoltării tinerilor actori este printre cele mai de frunte preocupări ale noastre. Iar marea datorie a generaţiei mai vîrstnice este ca, odată cu cinstirea scenei prin măiestria creaţiilor ei, să-şi răsfrîngă cu generozitate harul peste tinerii discipoli. Ceea ce în linii mari se şi face, fie că maeştrii scenei sînt şi profesori la Institut, fie că pe scenă chiar, aşa cum ne mărturiseau deunăzi cîţiva tineri actori invitaţi de noi la o consfătuire, maeştrii mai vîrstnici manifestă de multe ori grijă şi atenţie faţă de urmaşii lor. Dar în această privinţă e bine să nu generalizăm.

Preocupaţi deci de problemele creşterii tinerelor cadre actoriceşti, am căutat să le cunoaştem „de la sursă“ şi ne-am adresat cîtorva care au răspuns invitaţiei noastre, fie vizitîndu-ne la redacţie, fie — cei din provincie — lămurindu-ne prin viu grai, în timpul deplasărilor noastre, ori prin scris. Ne-am propus în această discuţie să cercetăm unele aspecte ce ni se par de importanţă mai evidentă în analizarea situaţiei actorului tînăr în teatrul nostru, ca de pildă: a) problema adaptării absolventului de Institut la condiţiile scenei teatrului, cu tot ceea ce implică aceste noi condiţii; b) problema distribuirii tînărului actor în roluri care să-i valorifice şi să-i dezvolte aptitudinile; c) aspectele muncii cu regizorul; d) modul cum se face transmiterea experienţei de la generaţia vîrstnică la cea tînără; e) eficienţa concursurilor tinerilor actori; în sfîrşit, f) am căutat să sondăm activitatea cultural-educativă dinlăuntrul teatrului, ca şi efortul individual pe această linie, care este, socotim noi, necesar şi indispensabil.

Cam acestea au fost jaloanele discuţiei pe care am purtat-o, deşi convorbirea noastră a pornit liber, îndreptîndu-se în mod firesc către aceste puncte-cheie. Am ascultat astfel mărturisirea Olgăi Tudorache, că în cei şapte ani de cînd se află în teatru, a acumulat doar experienţă, nu şi măestrie.

Nu ne-a surprins să auzim acest punct de vedere, pentru că îl mai aflasem, mărturisit cam în aceiaşi termeni, într-o altă intervenţie a Olgăi Tudorache, găzduită de revista noastră. Elena Sereda şi-a destăinuit şi ea punctele de vedere, vizînd cam spre acelaşi obiectiv. Pentru ea, Victor Ion Popa reprezenta regizorul prin excelenţă, prin felul lui de a lucra cu actorul, prin grija pe care i-o purta atît pentru munca lui de creaţie, cît şi pentru preocuparea de viaţa din afara scenei, care înrîureşte în ultimă analiză însăşi activitatea acestuia pe scenă. Şi nu ne-am putut împiedica să nu discernem în tonul ei atît de ponderat, nostalgia după un dascăl care să vegheze asupra paşilor ei pe scenă, dorinţă comună de altfel tinerilor actori cu care am discutat.

Victor Rebengiuc de la Municipal ar vrea chiar să pună un diagnostic, spunînd printre altele că actorul, odată plecat din Institut, suferă un şoc în contactul său cu scena: „*Cauza* — afirmă el — *este diferența dintre metoda științifică, pe baza căreia se lucra un rol în Institut, și metoda practicistă sau chiar empirică a unor regizori din teatru*". Pentru ca îndată, colegul lui de teatru, Mircea Albulescu, să înceapă să ne dezvăluie o altă faţetă a acestei relaţii actor-teatru: „*E o mare deosebire între Institut și teatru* — ne vorbeşte grav şi cu tonul peremptoriu, pe care îl foloseşte adesea şi pe scenă, tînărul actor al Municipalului. — *Te vezi dintr-o dată pus în fața unor situații, pe care trebuie să le rezolvi singur, fără ajutorul pedagogului, lucruri peste care regizorul teatrului trece de obicei, fără să se oprească la amănunte. Trebuie să-ți rezolvi singur rolul, să-l duci la bun sfîrșit. Am simțit această singurătate în mod imperios în* Nebuna din Chaillot, *unde avem de întruchipat un rol destul de episodic și de palid în text: Salvatorul. M-am străduit să găsesc linia acestui personaj și să-l fac să trăiască. Regizorul a acceptat rezultatul strădaniei mele, care însă pe mine m-a costat atît de mult pînă să-l obțin*".

Reţinem această confesiune în primul rînd pentru că ea, după a noastră părere, conţine deopotrivă enunţarea unei probleme şi oferă totodată şi răspunsul pe care ea îl necesită. Şi anume: nu contestă nimeni că între Institut şi teatru există o diferenţă structurală — unul fiind o instituţie cu scop pedagogic, o şcoală care formează cadre, deci cu o organizare în întregime axată pe acest obiectiv. Cel de al doilea, teatrul, educă, cu ajutorul acestor elemente formate de către Institut, publicul larg, care devine astfel obiectul activităţii lui. De aci, credem, apare şi acea „diferenţă de metodă", cum ţin s-o diagnosticheze pasionaţii noştri interlocutori, de fapt nu de metodă ci de structură, adăugăm noi, căci foştii studenţi oficiază acum pe scenă în faţa publicului, care prin ei cunoaşte emoţia artistică, primeşte învăţătura, rîde şi plînge, trăieşte de fiecare dată, graţie măiestriei actorului, măreţia unei idei şi intensitatea unei emoţii. De aci s-ar impune o precizare: pe scena unui teatru, actorul (chiar foarte tînăr) nu mai poate fi student, ci numai absolvent, adică actor. Această calificare atrage după sine schimbarea unghiului sub care trebuie privită activitatea actorului tînăr în teatru. Şi-l voi cita iarăşi pe Mircea Albulescu, care fără să vrea afirma un adevăr atunci cînd constata că „*în teatru trebuie să duci singur la bun sfîrșit un rol*", deoarece misiunea regizorului este, în primul rînd, de a crea spectacole, şi apoi, în această grea misiune, el se însoţeşte de un colectiv de actori pe care îi însărcinează şi de la care aşteaptă traducerea în fapt a intenţiilor şi concepţiei lui despre piesă. De aci, necesitatea ca actorul să ridice, în cîmpul rolului pe care-l deţine, o construcţie în conformitate cu linia arhitecturală dată de regizor. Dar lucrul trebuie să-l execute cu mare măiestrie.

Drept e că această măiestrie se capătă cu vremea — la unii mai repede, la alţii mai anevoie, în unele teatre mai curînd, în altele mai tîrziu, toate acestea fiind în funcţie şi de actor, dar şi de folosirea lui în diferite roluri care să-i descopere astfel valenţele artistice, să-i dea prilej să-şi valorifice posibilităţile şi însuşirile, să-i potenţeze toate laturile talentului său şi să-l oblige să-şi găsească resurse noi spre a face faţă chiar şi unui rol pentru care datele cunoscute ale aptitudinilor lui nu l-ar indica poate ca interpret. Căci, după cîte am înţeles din discuţia pe care am avut-o la Craiova cu trei dintre actorii tineri — Silvia Popovici, Gh. Rauţchi şi C. Cozorici —, acestea sînt coordonatele experimentului pe care-l încearcă regizorul Vlad Mugur. „*El caută să afle* — îmi vorbea Silvia Popovici — *și să valorifice în noi toate posibilitățile pe care le avem, să le stimuleze și să ne deschidă mereu alte orizonturi creatoare. Datorită acestui fel de a lucra, am fost, cred, în stare să joc, în* Gîlcevile din Chioggia, *un rol care de fapt nu e pe temperamentul meu (regizorul piesei, Dinu Cernescu, urmărind și el aceste obiective)*".

Asemenea sondări ale posibilităţilor unui tînăr se pot face bineînţeles prin distribuirea lui în roluri felurite: de comedie, de dramă, din dramaturgia autohtonă sau din dramaturgia universală. Dar aci se iveşte o altă problemă şi anume aceea a dublurii. Şi nu credem că am exagera spunînd că de toate acestea se leagă, în mare măsură, în chip necesar, însăşi problema repertoriului teatrului.

Dar simpla menţionare a acestei probleme — a distribuţiei — a avut darul să stîrnească agitaţie printre oaspeţii noştri, să le ascută combativitatea şi dorinţa de a-şi spune păsul.

Un tînăr impetuos şi categoric în afirmaţii e Matei Gheorghiu de la Teatrul Naţional: *„Repertoriul se face pe oameni* — spune el — *şi lista porneşte de sus în jos. Aşa că pînă la noi, cei tineri, se găsesc întotdeauna destui alţii care să fie distribuiţi"*. Colega lui de teatru, Elena Sereda, reia o idee pe care, după propria ei mărturisire, a susţinut-o şi într-o şedinţă sindicală: *„Teatrul Naţional are o seamă de actori de valoare, dar care nu sînt just întrebuinţaţi. Iar ca noi, cei tineri, să sperăm că se va pune o piesă pentru noi, ar fi un vis"*.

Situaţia apare însă cu totul alta la tinerii actori din provincie, care, aşa cum ne spune de pildă Ileana Ploscaru, joacă *„mult şi felurit, şi aceasta se întîmplă cu cei mai mulţi dintre tinerii actori. În opt ani de teatru, eu am avut şapte roluri mari, dintre care trei din repertoriul universal, iar Giurumia, în patru ani de teatru, a avut trei roluri mari, dintre care unul din repertoriul universal"*.

În Bucureşti însă, tinerii pe care i-am consultat, par nemulţumiţi de felul cum sînt distribuiţi în roluri sau cum nu sînt, cum e cazul lui Ştefan Bănică, remarcat de noi în *Mitică Popescu*. Chiar şi Olga Tudorache, o actriţă care a jucat roluri importante în ultima vreme, nu se arată pe deplin mulţumită de ceea ce face.

Ne-ar bucura dacă această atitudine ar fi izvorîtă din modestie. Adesea aşa şi este. E bine ca tinerii să dorească mai mult decît fac. E o condiţie a perfecţionării. Dar această nemulţumire exprimă uneori o sete de afirmare rapidă, izvorînd din credinţa că distribuirea în multe roluri şi de mare răspundere ar aduce, curînd şi inevitabil, gloria. În ce ne priveşte, le-o dorim sincer tuturor tinerilor actori, atît celor pe care am avut prilejul să-i găzduim în redacţie, cît şi celorlalţi, pe care ei îi reprezentau. Credem însă că procesul de creştere al unui tînăr actor trebuie să urmeze o evoluţie ştiinţific supravegheată. În această chestiune îi vom da dreptate Elenei Sereda, care spunea: *„Să nu uităm că un tînăr îşi găseşte consacrarea foarte greu şi foarte tîrziu, abia după ce trece printr-o întreagă gamă de roluri"*. Şi le mai amintim tinerilor şi de anii de ucenicie pe care marii actori de ieri şi de azi ai teatrului romînesc i-au făcut pe lîngă înaintaşi, jucînd la început roluri de cu totul altă amploare decît *Regele Lear* şi *Phedra*.

Dar tot Elena Sereda a mai scos la iveală şi o altă faţetă a activităţii unui tînăr actor, un aspect care, de cele mai multe ori, dăunează carierei lui: *Ceea ce ne pîndeşte mai ales pe noi tinerii, este pericolul anchilozării, din pricina tendinţei de a fi folosiţi în roluri şablon, pe* emploi-uri, *cum se spune. Şi mai cred că este o mare greşeală ca distribuirea unui actor să se facă pornindu-se de la criteriul unic al fizicului său. Eu de pildă aş vrea să pot juca într-o zi un rol negativ sau unul în gen revuistic, căci actorul trebuie să parcurgă toată gama, de la A la Z. Deaceea cred că n-au apărut încă tineri actori care să preia marile roluri: pentru că n-au fost încercaţi pe toată gama posibilităţilor lor"*.

Desigur, este legitimă această aspiraţie a actorului de a se vedea distribuit în roluri diferite, care să-i îngăduie să-şi verifice posibilităţile. Şi poate — oricîtă rezervă avem totuşi în ce priveşte eficienţa doar a dublurii, în formarea unui actor — distribuirea tinerilor în dubluri ale actorilor de frunte din teatrele lor ar fi o formulă.

Reacţia tinerilor invitaţi faţă de această problemă ne-a indicat însă o situaţie nesatisfăcătoare în toate teatrele care-şi aveau reprezentanţi în discuţia noastră. Pe de o parte, unii actori nu îngăduie nici un fel de dublură, indiferent de vîrsta acesteia; pe de altă parte — în ipoteza că tînărul apucă totuşi să fie distribuit — el are de făcut faţă la cel puţin două neajunsuri: a) În general, trebuie să meargă pe calea bătătorită de principalul interpret, deci să-l copieze. E adevărat că procesul acesta de imitaţie nu este lipsit de roade pozitive, căci în faza de formare, de creştere a unui actor, multe din cele pe care el le deprinde în privinţa meşteşugului actoricesc, sînt de fapt un tribut pe care-l plăteşte dascălului său, pînă în ziua în care ajunge să-şi descopere propriile mijloace de expresie; dar există şi pericolul „consacrării" tînărului „în copie". b) În al doilea rînd, o dublură nu dispune de numărul necesar de repetiţii şi de aceeaşi îndrumare regizorală. (La drept vorbind, din activitatea noastră cronicărească am putut constata cîte un spectacol degradat prin apariţia unor dubluri, precum am putut asista la cîte o realizare care să depăşească creaţia titularului acelui rol. Ceea ce justifică existenţa acestei categorii specifice a muncii teatrale, care se numeşte dublură).

Problema distribuirii în dubluri este deci de natură a crea în teatre un soi ciudat de atmosferă, despre care ne-au pomenit cîte ceva, fie mai sec, fie mai cu lux de amănunte, aproape toţi participanţii la discuţie. Tot „atmosfera" le prilejuieşte o amară constatare şi celor doi actori de la Iaşi, Gh. Vrînceanu şi Gilda Marinescu, care impută Institutului faptul că nu i-a pregătit pentru a-i face faţă. Credem totuşi că nu Institutul e de vină dacă oamenii pierd pe drum ceea ce învăţaseră pe băncile lui, inclusiv acele noţiuni elementare de comportament în colectiv. Şi apoi, aici mai e vorba şi de un anumit grad de experienţă de viaţă, pe care numai Institutul singur nu va fi niciodată în stare s-o dea.

Dar trecînd de această digresiune şi revenind la problema necesităţii de a se asigura tinerilor posibilitatea de a-şi dezvolta, armonios şi ştiinţific, aptitudinele lor artistice, ajungem la propunerea, de mai multe ori vînturată în discuţiile oamenilor de teatru în ultima vreme, a înfiinţării unor studiouri experimentale pe lîngă teatre, sau — dacă nu —, cu acelaşi obiectiv, a organizării regulate a unor spectacole de ora patru, care să fie date cu precădere de către tinerele cadre actoriceşti ale teatrului.

„Cred că ar fi bine să se înfiinţeze două-trei studiouri experimentale, reia Olga Tudorache o dorinţă a ei, care a mai căpătat glas chiar în paginile revistei noastre. *În aceste noi teatre ar putea exista alt ritm de muncă şi o altă atmosferă".*

Elena Sereda exprimă un punct de vedere asemănător, ţinînd să adauge: *„Ne-ar fi mai la îndemînă să lucrăm cu un regizor de vîrsta noastră. Am lucra mai fără jenă şi fără complexe"* — ne spune actriţa Naţionalului, aducînd astfel din nou în discuţie o problemă de bază a activităţii tînărului actor, relaţia: actor-regizor.

La începutul acestor relatări am atins în treacăt acest capitol: munca cu regizorul. Olga Tudorache o sumariza cu amărăciune în suflet, Silvia Popovici se exprima în termenii unei mari preţuiri, Albulescu reda cu candoare aventura lui cu un rol pe care trebuia să-l „umple" (am reprodus expresia pentru efortul constructiv pe care-l sugerează).

Înainte de a trece la redarea cîtorva observaţii în această privinţă, îi vom da cuvîntul lui Octavian Cotescu, căruia munca cu fiecare regizor îi prilejuieşte o dilemă aproape hamletiană: actor de sensibilitate sau de comedie?

„Mie, de la intrarea în teatru, mi s-a întîmplat ceva foarte interesant — spune Cotescu. — *Am fost categorisit de fiecare regizor în altfel. Unul mi-a spus foarte categoric că sînt actor de sensibilitate, altul tot atît de categoric, că aş fi de comedie. Nenorocirea este că nici eu nu ştiu care din aceste păreri e mai corespunzătoare adevărului.* (Iar noi ne întrebăm dacă o asemenea diferenţiere categorică are vreo corespondenţă cu adevărul.) *În ce priveşte munca propriu-zisă, aş vrea să arăt următoarele: Unii regizori, de pildă, urmărind mai degrabă plastica spectacolului, cer să se joace* gestul. *Ciulei, dimpotrivă, cere să se joace* situaţia, *gestul venind în mod firesc, de la sine. Şi trebuie să mărturisesc că, oricît de greu mi-a venit la începutul lucrului meu cu Ciulei, felul acesta de a trata un rol mi-a îmbogăţit imens mijloacele, mi-a deschis orizonturi*

pur şi simplu nebănuite. In orice caz, aprecierile regizorilor cu care am lucrat, m-au ajutat să-mi valorific mai deplin posibilităţile de expresie".

Am citat pe larg această declaraţie, pentru că ea conţine o lămurire substanţială în ce priveşte munca cu regizorul. De la fiecare regizor, actorul are de învăţat cîte ceva. Cu condiţia de a nu porni la treabă cu idei preconcepute. Dar din întreaga discuţie purtată, am desprins de cele mai multe ori un ataşament la *o metodă*, ceea ce e bine, în măsura în care această metodă reprezintă baza ştiinţifică a muncii de pregătire a unui rol, însuşită în Institut ; dar poate deveni un pericol, în măsura în care împiedică actorul să se adapteze unor stiluri diferite de lucruri, corespunzătoare unor diferite personalităţi regizorale. Experienţa lui Cotescu este grăitoare, iar concluziile la care ajunge el însuşi au şi valoare de generalitate.

„In teatru, regizorul ne cunoaşte foarte puţin sau chiar deloc — afirmă tînărul Rebengiuc. *In Institut, profesorul lucra cu noi, cunoscîndu-ne personalitatea şi ştiind ce să ceară de la fiecare. In teatru, regizorul se preocupă prea puţin de diferitele individualităţi actoriceşti, obligîndu-le adesea să se supună mecanic concepţiei lui"*.

Dar şi tinerii actori şi tinerii regizori se bucură de mai mulţi ani de o circumstanţă singulară, de un prilej anume destinat afirmării lor : concursul tinerilor actori.

Aducînd în discuţie această problemă, eram sigur că vom fi primiţi cu mare entuziasm, ceea ce nu s-a prea întîmplat, nici chiar din partea unora care au obţinut premii şi s-au relevat la aceste concursuri.

„Regulamentul de participare la concursul tinerilor actori trebuie să nu fie formal. Am propune să se fixeze un repertoriu obligator pentru concurs", susţin lapidar şi categoric Ileana Ploscaru şi Giurumia de la Cluj, fără să se gîndească însă că acest concurs tinde să asigure o variaţie şi o îmbogăţire a repertoriului însuşi al respectivelor teatre, şi mai ales în sectorul pieselor pentru tineret, atît de mult aşteptate.

„Rezultatele concursului n-au oglindit pe deplin adevărata forţă a tinerilor actori din teatru, n-au dovedit nimănui că schimbul de mîine există şi e pregătit. Ar fi, credem, mai necesar, un concurs cu anumite roluri date, pentru toţi actorii", sînt de părere Gh. Vrînceanu şi Gilda Marinescu de la Iaşi. Pentru ca Mircea Albulescu să aducă o serie de observaţii critice la adresa Teatrului Municipal : *„s-a ales o piesă* — ne demonstrează el sec —, *servită de actori tineri, regizor de asemenea (şi lipsit de experienţă). Rezultatul se cunoaşte. Cred că această piesă a fost pusă în scenă doar ca o obligaţie formală"*.

Criticile ce se aduc la acest punct al discuţiei se referă mai toate la un viciu de organizare, atît a concursului însuşi, cît şi a pregătirilor în vederea lui, aşa cum au ele, au avut ori pot avea loc în cîte un teatru : *„Am rămas profund decepţionaţi cînd am văzut cît de telegrafic a fost acel concurs* (cel de anul trecut — *n. n.), fiecare plecînd imediat acasă. Tinerii n-au avut posibilitatea să se cunoască, să discute, să-şi împărtăşească unii altora impresii, gînduri"*, ne mărturisesc, cu amărăciune şi pe bună dreptate, Vrînceanu şi Gilda Marinescu de la Iaşi. Intr-adevăr, s-ar cuveni ca un concurs să le prilejuiască tinerilor un schimb de păreri şi experienţă, să le îngăduie să se cunoască şi să-şi vorbească.

Alte observaţii privesc însăşi eficienţa pe care o poate avea afirmarea talentului în cadrul concursului : *„După un premiu obţinut la un astfel de concurs republican* — observă Elena Sereda — *am solicitat să dublez un rol deţinut de o bună actriţă mai vîrstnică şi am fost refuzată vehement. Victor Moldovan a luat şi el un astfel de premiu şi acum nu e distribuit"*, spune Sereda mai departe, pentru ca apoi colegul ei de teatru Matei Gheorghiu să constate : *„După concurs, tinerii nu sînt urmăriţi în munca lor şi ajutaţi"*.

Observaţiile aduse în privinţa felului cum este exploatat acest prilej acordat în exclusivitate tinerilor, spre a-şi dovedi calităţile, sînt în bună măsură întemeiate şi o privire mai atentă va înlătura pe viitor tot ceea ce poate împiedica transformarea lui într-o adevărată sărbătoare a tineretului din teatru.

*

Cu aceste relatări şi consideraţii pe marginea discuţiei pe care am avut-o cu un grup de tineri actori, ne-am apropiat de capitolul unor concluzii. Şi ca primă constatare, nu ne putem împiedica să recunoaştem ca factor pozitiv dorinţa manifestată de tinerii noştri interlocutori, de a-şi ridica măiestria artistică, de a munci mai mult şi de a învăţa de la maeştrii mai vîrstnici arta meşteşugului lor. În această ordine de idei se cuvine să subliniem ca pe o absolută necesitate, conlucrarea ce trebuie să existe între generaţii, factor indispensabil pentru dezvoltarea artei noastre teatrale. Pentru că, altfel decît lucrînd alături de maeştri, cum oare ar putea ucenicul deprinde iscusinţa şi cum ar putea el să aspire spre perfecţiune ? Mai multe dubluri deci pentru tineri în rolurile create de vîrstnici, o mai intensă conlucrare între tineri şi bătrîni. La o parte cu susceptibilităţile şi ambiţiile stupide, fiecare îşi are în teatru locul lui, chiar şi dublura.

Le revine deci conducerilor teatrelor misiunea de a reglementa această problemă, pornind de la considerentul că intră în atribuţiile lor urmărirea foarte atentă a evoluţiei şi creşterii tinerelor cadre. Iar sistemul distribuirii acestora în dubluri, alături de maeştri, este unul din mijloacele de realizare a acestui ţel.

Pe tot parcursul discuţiei s-a vădit o dorinţă sinceră a tinerilor de a învăţa, o sete de cunoaştere, dublată de necesitatea unei îndrumări competente, pe care ei o aşteaptă tot din partea teatrului, a conducerii. La acest punct însă, va trebui să facem o constatare de amănunt : tinerii sînt dornici să afle, să fie la curent cu problemele şi tendinţele mişcării teatrale din lumea întreagă. Şi în acest scop, ei au nevoie de materiale, cărţi, studii, piese, reviste etc., pe care să le consulte. Dar nu toţi pot citi în diverse limbi străine. De aci, necesitatea ca secretariatele literare să se ocupe de traducerea lucrărilor mai importante, să le multiplice şi să le pună la dispoziţia celor dornici să le citească (chiar şi acasă).

Pe de altă parte însă, am rămas neplăcut impresionaţi de faptul că şi în acest domeniu — al efortului pe plan intelectual-educativ — tinerii aşteaptă de asemenea totul de la acel Mentor atît de mult visat şi pentru activitatea lor scenică. Tinereţea şi aspiraţiile atît de largi şi atît de subliniat mărturisite ar impune în schimb, cu necesitate, manifestarea acelei iniţiative individuale, a efortului susţinut pe toate căile şi cu toate mijloacele proprii, care, eventual, să fie întregit de organizarea unor colocvii sau şedinţe de studiu în sînul colectivului teatral. Şi pe tărîmul activităţii în teatru, iniţiativa manifestată de tineri ar putea duce la stingerea tonului veleitar şi la apariţia unor formule concrete de lucru, de afirmare a acelor capacităţi latente în numele cărora se reclamă — atît de imperios uneori —, soluţionarea unei aşa-numite „probleme a tinerilor actori". Şi nu credem că am putea încheia mai nimerit incursiunea noastră decît citînd un fapt destul de recent şi destul de pilduitor :

Un grup de tineri din Moscova, dornici şi ei să dea mai mult decît li se cerea, să lucreze mai mult decît li se solicita, să aibă o răspundere mai mare decît li se încredinţase, au găsit formula să-şi valorifice, altfel decît prin lamentări şi nemulţumire vociferată dar sterilă, dorinţa de a încerca ceva deosebit. Au început să organizeze spectacole lucrate noaptea, după terminarea reprezentanţiilor. Experienţa a reuşit şi tinerii sînt astăzi actorii unui nou şi apreciat teatru : Studioul „Contemporanul", un teatru de sine stătător, care completează de minune peisajul activităţii scenice din ţara sa.

E o istorie scurtă aceasta dar plină de tîlc, şi ne gîndim că poate vor reflecta la ea şi tinerii noştri, chiar dacă exemplul dat, ţinînd seama de condiţiile specifice de la noi, nu obligă la imitare strictă.

M. Al

MARGARETA BĂRBUȚĂ

Praga teatrală

Peisajul teatral praghez oferă spectatorului o diversitate de aspecte, de genuri și stiluri, în care la prima privire i-ar fi greu să se descurce, dacă ar încerca să le găsească un numitor comun. De la monumentala *Tragedie optimistă*, prezentată la Teatrul Național, la spirituala parodie a teatrului de satiră ABC — *Balada zdrențelor;* de la moderna *Grădina de toamnă* la clasica *Femeie încăpățînată*, coexistente pe scena aceluiași teatru „J.K.Tyl"; de la romantica *Maria Stuart* la epica *Mutter Courage*, sau de la pușkinianul *Oneghin* la brechtiana *Operă de trei parale*, ambele în viziunea personală a aceluiași regizor, E F. Burian, contrastele sînt categorice, culorile se resping și se atrag, într-un joc de umbre și lumini, de tonuri și semitonuri de un farmec deosebit.

Și totuși, în toată această diversitate vei distinge în cele din urmă o tendință comună, o preocupare permanentă, manifestată în nenumărate, uneori mai mult, alteori mai puțin vizibile, elemente concrete ale spectacolelor și anume, tendința de apropiere, pînă la contact direct, de conștiința spectatorului contemporan.

De altfel, aceasta a fost și problema care a constituit obiectivul principal al dezbaterilor din cadrul conferinței oamenilor de teatru, organizată la Praga în luna martie de către Uniunea artiștilor de teatru cehoslovaci, cu participarea unor reprezentanți din țările de democrație populară și U.R.S.S., delegația noastră fiind formată din Niky Atanasiu și semnatara acestor rînduri. Conferința a fost consacrată temei actualității în dramaturgia contemporană și repertoriului teatrelor dramatice și muzicale. Dar, pentru că o condiție indispensabilă a însăși existenței teatrului este spectatorul, problemele actuale ale orientării teatrului n-au putut fi discutate decît în funcție de spectatorul căruia teatrul contemporan din țările socialiste i se adresează. S-a încercat o definire a profilului psihologic al spectatorului contemporan, luîndu-se drept punct de plecare gradul de dezvoltare al științei și tehnicii erei atomice. Pe drept cuvînt, însă, s-a combătut tendința accentuată de a crea din „omul contemporan" un concept general, abstract, independent de condițiile sociale concrete în care acest om trăiește.

S-a precizat în cursul dezbaterilor că actualitatea însăși, departe de a reprezenta o noțiune abstractă, își găsește esența în contradicția dintre ieri și mîine, dintre cele două sisteme social-economice pe plan internațional, în contradicțiile antagonice și neantagonice pe plan intern. Dezbaterile au dovedit că este tot atît de arbitrară încercarea de a dizolva aceste contradicții într-o generalitate amorfă, atemporală și asocială, ca și tendința, depășită azi, dar de recentă dată, de a împărți tipurile dramatice în pozitive și negative, sau pe spectatori în „socialiști" și „nesocialiști". Viața, complexă și subtilă, dezminte toate încercările de schematizare, ca și pe acelea de generalizare a unor fenomene superficiale, întîmplătoare.

Teatrul se adresează unui spectator divers și complex, au spus mai mulți vorbitori. Funcția socială a teatrului, educativă, cognitivă, la rîndul ei trebuie înțeleasă prin prisma specificului estetic al teatrului, pentru a nu transforma teatrul într-o pură instituție cu caracter didactic. De aci, necesitatea creării unor opere profund filozofice și puternic emoționale.

S-a relevat așadar cît de complexă și de plină de răspundere este misiunea autorului dramatic și a tuturor celor care muncesc și creează în domeniul artei teatrale, artă menită a influența, pe cale directă și indirectă, conștiința spectatorului.

Nu este locul să trecem în revistă toate problemele dezbătute la acea conferință, care pentru prima oară a întrunit reprezentanți ai teatrului din mai multe țări socialiste, în jurul unor chestiuni de orientare a dramaturgiei și repertoriului. Multe din ele și-au dovedit sfera largă de aplicare în mai toate țările lagărului nostru, indicînd astfel și necesitatea conjugării forțelor creatoare pentru clarificarea și rezolvarea lor. Intenția mea a fost numai de a sugera în cîteva cuvinte climatul ideologic în care s-a desfășurat conferința și, prin aceasta, de a limpezi, în măsura posibilului, coordonatele generale în cadrul cărora se desfășoară activitatea prezentă a teatrului cehoslovac, în speță a celui din Praga, ale cărui spectacole am avut prilejul să le văd.

Spuneam că se caută căile cele mai potrivite spre conștiința spectatorului, spre rațiunea și mai ales sentimentul lui. Desigur, aceste căutări, ca și rezultatele lor, diferă de la teatru la teatru, de la regizor la regizor, în cadrul aceluiași teatru. Ceea ce e sigur însă, e că teatrele pragheze au izbutit să-și creeze, fiecare în parte, un „profil“, deosebindu-se unele de altele prin repertoriu, prin alura generală a spectacolelor, prin punerea în scenă și stilul de joc.

Primul spectacol pe care l-am văzut la Praga a fost la Teatrul Realist, cu piesa nouă a autorului ceh František Pavlicek, *Steagul negru*. Titlul piesei poartă în sine un simbol: sub „steagul negru“ navigau odinioară corăbiile de pirați; sub „steagul negru“ navighează azi cei ce și-au părăsit țara, pentru a rătăci printre străini, căutînd o fericire iluzorie în rîndurile dușmanilor patriei. Piesa urmărește destinul unei femei, care trăiește numai cu gîndul întoarcerii fiului fugit din țară cu ani înainte și care, în speranța revederii fiului, acordă adăpost unui terorist, venit de peste granită cu o misiune secretă. Piesa angajează destinele mai multor personaje, colocatare ale aceluiași bloc, fără a izbuti să le lege organic, într-o construcție închegată. Important e însă faptul că autorul a căutat să pătrundă în psihologia personajelor, să le dezvăluie esența umană și socială, evitînd schematismul.

Spectacolul se joacă fără cortină, într-un decor unic, pe care spectatorii îl găsesc așezat (construit) pe scenă încă de la intrarea lor în sală. O cortină de întuneric marchează începutul și sfîrșitul fiecărui act, dînd timp actorilor să intre sau să iasă din scenă. Procedeul nu e nou, desigur, a fost folosit și la noi, dar el contribuie la integrarea publicului în atmosfera piesei înainte de începerea acțiunii. Combinație inteligentă de elemente reale și sugestie, decorul pictorului Jiri Dvorak reprezintă o secțiune în structura unui bloc, în care spațiul principal îl ocupă camera bătrînei Kocianova (mama fugarului), spre care duce o scară în spirală, în planul întîi, și de la care pornește o altă scară, în fund, spre etajul superior. O bună manevră a luminilor contribuie la deplasarea locului acțiunii scenice, din cameră pe palier, iar de aici pe scară, atenția spectatorului fiind ajutată să se concentreze asupra punctului esențial din desfășurarea dramei. Surprinzător este faptul că actorii joacă aproape tot timpul cu fața la public, expunîndu-și mereu în plină lumină figura, ca o oglindă a stărilor interioare. E adevărat că în felul acesta comunicarea cu publicul e mai directă, dar nu poți scăpa de o senzație de nefiresc, în ciuda jocului sobru, interiorizat, al unor actori ca Jarmila Majova, Libușe Peșkova și, mai ales, Valtr Taub, un actor excelent, impresionant în rolul episodic al unui poştaş chinuit de dilema: datorie profesională — datorie umană.

Acelaşi pictor a realizat decorurile, de cu totul alt stil, ale spectacolului *Asemenea dragoste*, o altă piesă contemporană, de Pavel Kohout, prezentată de acelaşi teatru. Trebuie să spun, de altfel, că stimularea şi promovarea dramaturgiei originale fac parte din obiectivele principale ale acestui teatru, al cărui nume indică orientarea şi modalitatea sa esenţială de expresie. Combinaţie de fundaluri proiectate cinematografic şi de cîteva elemente materiale strict necesare — o masă, scaune, un pat, o bancă, un stîlp indicator, apărute în scenă în văzul spectatorilor, prin glisadă —, decorurile au servit spectacolului exact atît cît era nevoie, ca elemente auxiliare, pentru reconstituirea faptelor şi situaţiilor reclamate de piesă. Piesa însăşi e un exemplu elocvent de încercare a autorului de a implica publicul în chiar desfăşurarea acţiunii. Publicul, prin reprezentantul său, Omul în robă (interpretat de acelaşi Valtr Taub), cercetează cauzele şi împrejurările care au dus la sinuciderea tinerei Lida Matysova, interogîndu-i pe cei acuzaţi sau bănuiţi de vinovăţie, făcînd presupuneri şi deducţii, intervenind chiar în mersul acţiunii, atunci cînd unul din personaje, intenţionat sau nu, denaturează faptele.

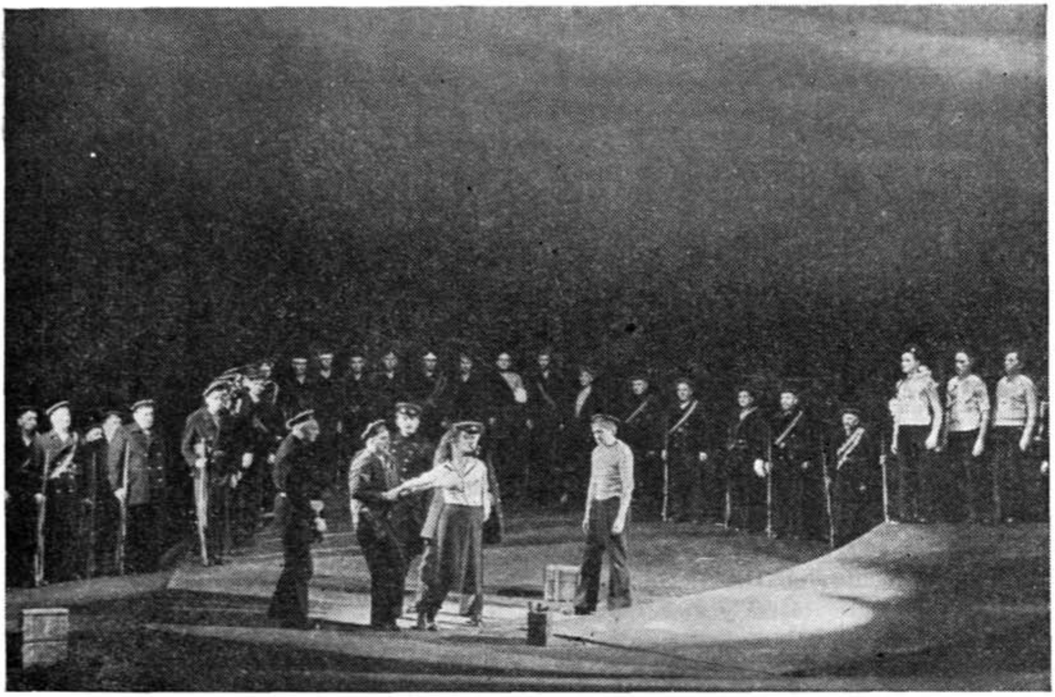
Procedeul de asemenea nu e nou. La noi s-a jucat pe vremuri piesa *Este vinovată Mary Dugan?*, în care participanţii la procesul ce se desfăşura pe scenă se ridicau din rîndurile publicului. Dar important nu e atît procedeul, cît rezultatul său: publicul este stimulat să urmărească pas cu pas episoadele procesului, care nu se înşiruie în ordine cronologică, ci prin salturi în timp, înainte şi înapoi, legate prin relaţiile lor cauzele şi logice, nu prin cele aparente, întîmplătoare. Şi, pas cu pas, spectatorul ajunge la concluzia, pe care autorul a avut-o de la început în vedere: fiecare om este răspunzător de fiecare faptă a sa, care atinge şi influenţează destinul altui om. Aparent banală, drama tinerei Lida capătă astfel consistenţă prin implicaţiile de ordin etic pe care le conţine. Ca experiment pentru ieşirea din canonul clasic, consider piesa interesantă, fără a socoti însă că acesta este unicul drum de viitor al dramaturgiei. Nu mai vorbesc de faptul că trecerea rapidă de la o stare sufletească la alta anterioară, sau posterioară, pe care o impune vertiginoasa desfăşurare de episoade, depărtează actorii de la o trăire organică, abătîndu-i spre o reprezentare exterioară, raţională şi rece, a unor stări.

Problemele creaţiei dramatice cehoslovace au fost amplu dezbătute în cadrul conferinţei din martie, din păcate într-un mod cam abstract şi general, fără a se zăbovi asupra pieselor existente, pentru o analiză concretă şi aprofundată. S-a remarcat între altele depărtarea autorilor, în ultima vreme, de conflictele majore ale realităţii actuale, abaterea lor spre o problematică minoră, pe gustul unei părţi a publicului aflată sub influenţa micii burghezii. Socot însă că cele două piese pomenite mai sus sînt caracteristice pentru unele tendinţe şi perspective ale dramaturgiei cehoslovace, ele dovedind căutările autorilor, atît în privinţa actualităţii tematicii, cît şi a înnoirii mijloacelor de expresie.

Nu m-am mai mirat că, în discuţia despre repertoriul, numele Teatrului Naţional din Praga a fost pomenit de mai multe ori în mod critic, cînd am văzut că în repertoriul său curent figurează foarte puţine piese originale contemporane, şi nu dintre cele mai valoroase. *Pacientul 113* de Peter Karvas, autor slovac, mi-a apărut ca o rămăşiţă a unei perioade depăşite în evoluţia dramei cehoslovace, prin schematismul şi stîngăciile sale, care n-au putut fi total anulate nici prin excelenta distribuţie de care s-a bucurat spectacolul.

În schimb, am văzut pe scena Teatrului Naţional din Praga, fie pe scena mare, fie în sala „Tyl" (numită astfel după numele clasicului ceh J.K.Tyl), cîteva spectacole foarte interesante şi care, ce e drept, nu erau lipsite de patosul actualităţii.

Notez în primul rînd *Tragedia optimistă*, pusă în scenă de realizatorul celebrului spectacol de la Leningrad, regizorul sovietic Tovstonogov. Ceea ce merită a fi remarcat mai întîi este rezolvarea plastică generală a tragediei, care se desfăşoară pe o platformă



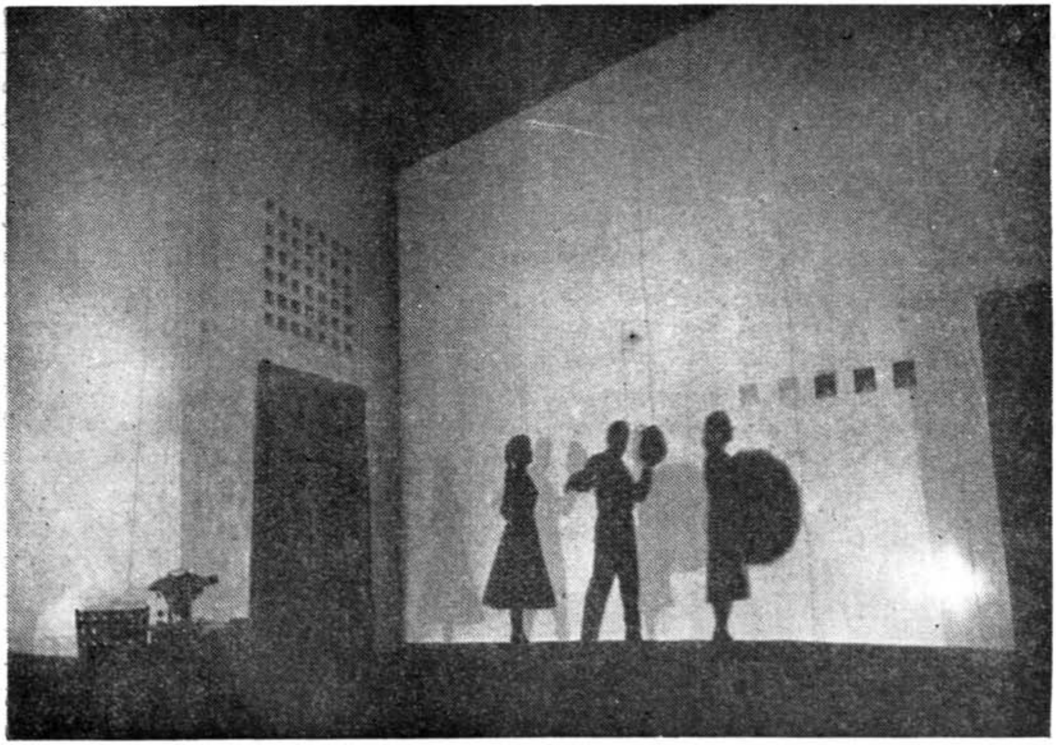
Scenă din „Tragedia optimistă" de Vs. Vişnevski

turnantă uşor înclinată, prielnică metamorfozelor: din punte de vas, devine teren de luptă, loc de popas, întindere nesfîrşită sau punct strategic de atac. Am constatat cu acest prilej cît de utilă i-a fost regizorului Vlad Mugur vizionarea spectacolului lui Tovstonogov de la Leningrad, pentru găsirea soluţiei scenice generale a spectacolului de la Craiova, fără a anula prin aceasta tratarea cu totul personală, din punct de vedere regizoral, a textului tragediei, de către regizorul romîn. Semnalez două momente deosebit de reuşite în spectacolul praghez: scena balului — înainte de plecarea pe uscat a regimentului — în care rotirea în ritm de vals a perechilor se transformă pe nesimţite, emoţionant, în marşul marinarilor spre uscat, pe măsură ce perechile se desfac, femeile rămînînd pe loc, cu batistele fluturînd, iar marinarii trecînd în rînd, la datorie; şi scena de veghe a lui Vainonen şi a Răguşitului, în care atmosfera tulburătoare, încărcată de fiorul singurătăţii şi al morţii, este creată printr-un magistral sistem de filtrare a luminii, care cade în plin numai asupra unei crengi de copac, desfrunzite, desenată în formă de ghiară, pe fondul întunecat, fără alte contururi, în timp ce în aer se aude vag un croncănit de corb. Pe linia acelei tendinţe de a apropia scena de spectator, semnalez rezolvarea celor doi plutonieri-povestitori, care înaintează peste fosa orchestrei pînă aproape de rîndul întîi al parterului şi-şi rostesc povestirea cu tonul simplu, cald şi firesc al unei comunicări personale, directe. Efectul este impresionant ca putere de convingere.

Tendinţa de anulare a distanţei dintre scenă şi sală am găsit-o şi în *Grădina de toamnă* de Lillian Hellman, pusă în scenă de Alfred Radok, în decorurile aceluiaşi Josef Svoboda, scenograful *Tragediei optimiste.* Întregul decor, reprezentînd interiorul pensiunii Constancei Tuckerman, a fost conceput în tonuri uşor diferenţiate de gri, de la griul aproape alb, la cel mai închis, pe care cenuşiul veşmintelor stăpînei casei se armonizează perfect, arătînd-o ca o parte integrantă a acestei ofilite *Grădini de toamnă.* Din holul în care se petrece cea mai mare parte a acţiunii, o terasă deschisă spre circularul negru lasă să se întrezărească depărtările necuprinse ; o prelungire a holului, ca o a doua terasă, se întinde peste fosă spre spectatori, dînd astfel posibilitatea unora dintre personaje să-şi rostească gîndurile intime, ca pe niște confesiuni, spre sală. Spectacolul, de altfel, este excelent jucat, dovedind arta supremă a regizorului de a se pierde în personaje, după ce le-a dăruit maxima expresivitate, de la tonurile viguroase la nuanţele cele mai subtile. Am admirat aici deosebita sensibilitate a actriţei Vlasta Fabianova, în interpretarea căreia drama Constanciei îşi dezvăluie toată copleşitoarea tristeţe, fără ca personajul să-şi piardă demnitatea şi farmecul. Spectacolul întruneşte cîţiva dintre cei mai valoroşi actori ai Teatrului Naţional, de la artista poporului Leopolda Dostalova la tînăra Maria Tomasova. Am revăzut aici, în rolul pictorului fluşturatic (nerealizata dragoste de tinereţe a Constanciei), pe interesantul actor Karel Höger, admirabil în scena de beţie din actul II.

Asupra acestui actor socot că e bine să zăbovim ceva mai mult. În prezent este, cred, actorul cel mai des distribuit în spectacolele Teatrului Naţional din Praga. În toate cele cinci spectacole văzute de mine pe scena acestui teatru, Karel Höger răspunde la apel pe lista interpreţilor. L-am cunoscut în Alexei din *Tragedia optimistă,* l-am revăzut în rolul unui medic din *Pacientul 113,* l-am recunoscut în învăţătorul îndrăgostit din *Femeia încăpăţînată* de J. K. Tyl, pentru a-l întîlni apoi, din nou, în rolul principal din *Un om ciudat* de Nazim Hikmet, după acela din *Grădina de toamnă.* Karel Höger e cu adevărat un actor înzestrat cu o mare bogăţie de mijloace. El poate trece uşor de la explozii temperamentale la exprimarea unor fine nuanţe sufleteşti, pe tonuri insinuante, de la exuberanţa lui Alexei la sfiala învăţătorului îndrăgostit şi, apoi, la procesele de conştiinţă ale avocatului Ahmed Riza din *Un om ciudat.* Dar am impresia că actorul a început să se repete în diversele roluri jucate şi să folosească mai mult rutina decît fantezia, în găsirea mijloacelor proprii unui rol.

Scenă din „Un om ciudat“ de Nazim Hikmet



Iată de ce socotesc că trebuie îndoit apreciată munca regizorului Otomar Krejca, care a realizat un admirabil spectacol cu piesa lui Nazim Hikmet, izbutind în același timp să-l îndrumeze pe Karel Höger spre o compoziție originală, profund convingătoare. Temperamentul actorului a fost strunit astfel, încît să nu mai facă risipă de explozii, concentrîndu-și forța dramatică în interior, dînd profunzime și gravitate dramei eroului, „omul ciudat“ care nu se poate împăca cu compromisurile proprii societății burgheze.

Ceea ce mai este interesant în același spectacol, este rezolvarea plastică, în care au fost folosite mijloacele simple puse la îndemînă de tehnica modernă: proiecțiile cinematografice și jocul de lumini și umbre. Aceleași două panouri de pînză albă, prezente în scenă de la începutul la sfîrșitul spectacolului, servesc drept paravan de umbre chinezești și drept ecran pentru proiecții. Prologul simbolic, în care un bolovan pus în mijlocul drumului provoacă atitudini diferite diferiților oameni care se împiedică de el — unul îl mișcă spre stînga, altul spre dreapta, altul sare nepăsător pe deasupra, și numai ultimul îl ridică cu hotărîre și-l aruncă în infinit, simbol al atitudinii categoric revoluționare —, este reprezentat prin sistemul umbrelor chinezești, pe un fond de lumină roșiatică. Proiecții sugestive pregătesc dispoziția aperceptivă a spectatorului, introducîndu-l în mediul specific Istanbulului. Pereții unei camere sînt sugerați prin aceleași panouri, pe care de astă dată se profilează discret umbra arabescului de fier forjat al candelabrului, în chip de tapet. Iar în ultimul act, care înfățișează o cîrciumă în port, pe aceleași panouri-pereți, se desenează viguros umbrele amestecate haotic ale frînghiilor împletite, care alcătuiesc plafonul, creînd o atmosferă halucinantă, favorabilă desfășurării dramei. Regizorul Otomar Krejca și pictorul Frantisek Fröster au folosit deci alte mijloace de influențare a conștiinței spectatorului și reușita lor se traduce prin sălile pline cu care se joacă spectacolul, deși a avut premiera în stagiunea trecută.

Este însă un adevăr indiscutabil că drumul cel mai sigur spre conștiința spectatorului este acela care îmbină originalitatea și măiestria interpretării cu actualitatea problematicii. Nu e greu de înțeles, din acest punct de vedere, succesul neîntrerupt de care se bucură spectacolul teatrului de marionete „S+H“ („Speibl și Hurvinek“), intitulat *Speibl pe planeta Venus*. Savurosul text al lui Jaroslav Janovsky îl prezintă pe popularul erou Speibl — creat de regretatul artist Josef Skupa cu mulți ani înainte — într-o serie de peripeții pe planeta Venus, unde a ajuns datorită unei strașnice gripe (în vis). Toate aceste peripeții au o semnificație foarte „pămînteană“, cuprinzînd aluzii și referiri directe la fapte și întîmplări reale, de imediată actualitate. Comice prin cadrul fantastic în care sînt transplantate, după procedeul bine cunoscut al „utopiilor“ din secolele trecute, aceste întîmplări nu rămîn deloc fără ecou în rîndurile publicului, care le recunoaște cu satisfacție și participă, ființă colectivă, la critica unor lipsuri din viața publică actuală, trăgînd concluziile necesare. Realizarea artistică desăvîrșită a spectacolului, datorată regizorului și pictorului Jan Dvorak, precum și mînuitorilor actori, adaugă textului umor și fantezie, atrăgînd atenția asupra unui adevăr nu totdeauna recunoscut: că teatrul de păpuși poate dezbate cu mijloacele sale specifice, probleme la fel de „grave“ ca și teatrul de actori, fiind capabil să transmită valorile unui text, fără a cere un exces de mișcare în scenă, confundat de unii păpușari de la noi cu specificul „păpușăresc“.

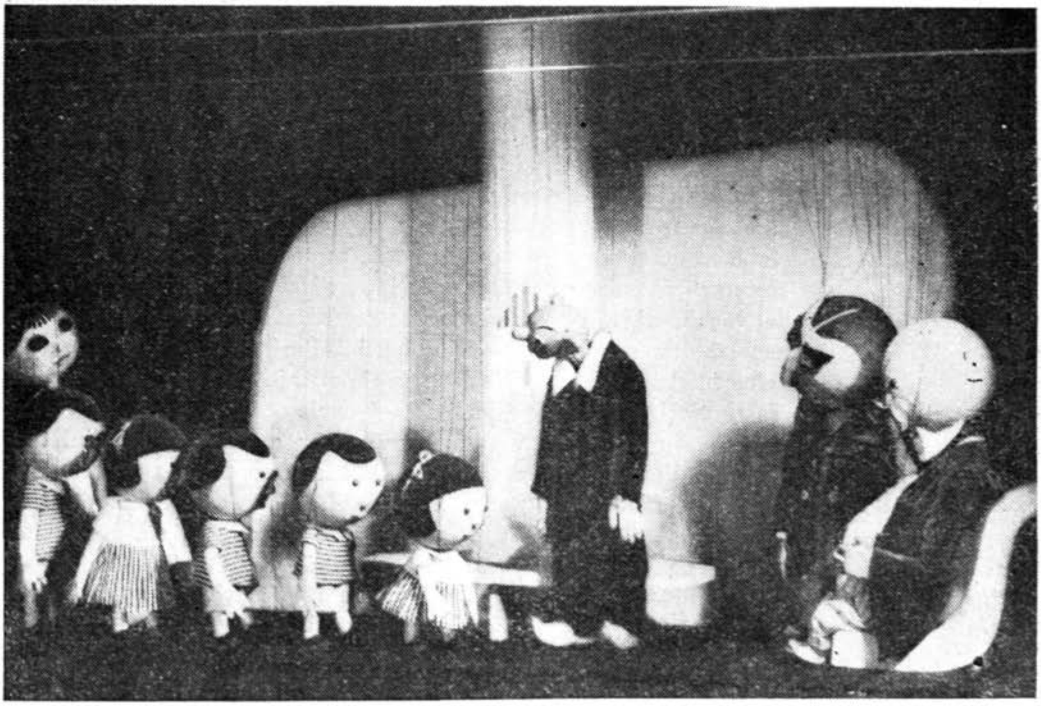
Prin același mijloc al satirei și rîsului, se apropie de spectatori un alt teatru foarte popular în Praga, și anume Teatrul de satiră ABC. Condus de marele actor de comedie Jan Werich, teatrul acesta își are începuturile în faimosul „Teatru eliberat“ — Osvobozené Divadlo —, care în anii 1935—1936 exprima protestul poporului cehoslovac împotriva orînduirii sociale nedrepte, prin satirele ascuțite prezentate de curajoșii săi promotori: V+W=Voskovec și Werich. Astăzi, Jan Werich a reluat o parte a repertoriului de atunci, actualizîndu-l, și astfel, populara *Balada zdrențelor*, spectacol prezentat cu mare succes în 1935, se bucură şi azi de adeziunea fără rezerve a publicului praghez, care rîde cu poftă de gagurile de tip bufonesc, gustînd în acelaşi timp aluziile acide la adresa unor manifestări negative, rămăşiţe ale vechiului în societatea actuală. Istoria fantezistă a lui François Villon, persecutat de rege pentru versurile sale revoluţionare şi trădat de curtezana Caterina, lasă destul loc pentru introducerea unor scene comice şi a unor cuplete cu temă actuală, alături de cîntecul antimonarhic, devenit cu adevărat popular: „Hej, pane Krali..."[1], lansat în spectacolul din 1935. Sufletul spectacolului este, fără îndoială, actorul Jan Werich, înzestrat cu un simţ al umorului cu totul deosebit şi cu o mare capacitate de improvizaţie.

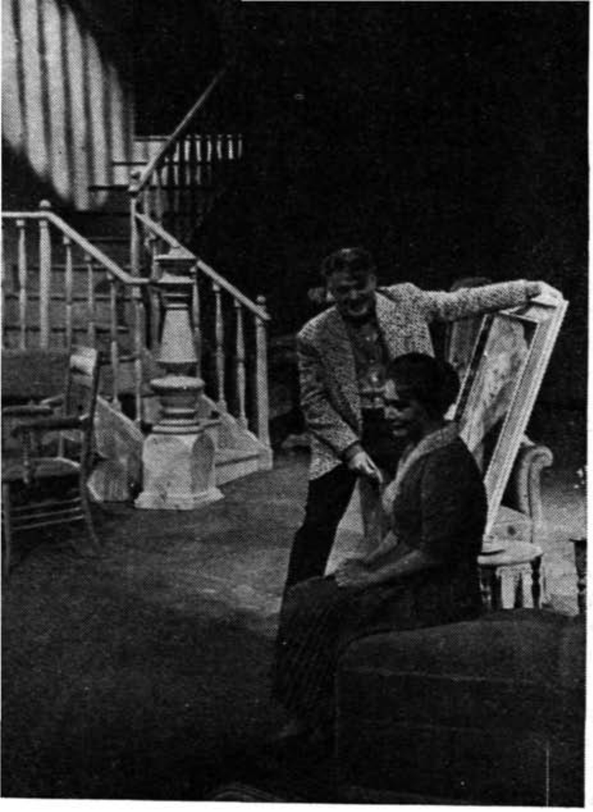
Din aceeaşi mişcare a „Teatrului eliberat" a făcut parte în trecut şi E. F. Burian, care conduce azi Teatrul „D 34" („Divadlo 34" — Teatrul anului 1934). E. F. Burian este un artist original. Regizor, compozitor, autor dramatic, el imprimă asupra întregii activităţi a teatrului pe care-l conduce, amprenta puternicii sale personalităţi Spectacolele teatrului poartă în general tripla sa semnătură de adaptator (sau autor) al textului, de regizor şi de compozitor. Rareori un text străin este jucat în versiunea sa originală. Am văzut la teatrul „D 34" o adaptare scenică făcută de Burian după romanul lui Puşkin: *Evghenii Oneghin.* Primul contact cu arta lui Burian a fost ameţitor: pe o scenă minusculă, lipsită de orice fel de degajament, s-a desfăşurat un spectacol în peste treizeci de tablouri, fără ca o schimbare de decor să fi durat mai mult de cinci secunde. Pe catifeaua neagră care îmbracă cutia scenei, dîndu-i adîncime şi perspectivă, alunecau în sus şi în jos — pe nişte sfori vizibile, alcătuind un fel de arlechini originali — diferite panouri, tapiserii, tablouri, menite a sugera un anumit cadru plastic. O cortină de voal alb, luminată din faţă, pe care se desena cu negru, în linii subţiri, un copac singuratic, crea îndată iluzia unui drum de-a lungul căruia îşi plimba dragostea neîmpărtăşită Tatiana.

---

[1] „Hei, domnule rege."

Scenă din „Speibl pe planeta Venus" de Jaroslav Janovsky





Scenă din „Grădina de toamnă"
de Lillian Hellman

Luminată din spate, cortina lăsa să se vadă ca prin ceață chipurile celor veniți la cimitir, pentru a-l conduce la locul de veci pe unchiul lui Oneghin. Ridicată, cortina dezvăluia interiorul mohorît al camerei lui Oneghin. După acest principiu, completat bineînțeles cu prezența în scenă a unor elemente materiale, de mobilier și recuzită, au fost realizate sugestivele și plinele de poezie decoruri ale pictorului V. Nyvlt. Dramatizarea alcătuită din scene scurte, aproape instantanee, alternînd cu lungi monologuri, urmărește istoria lui Oneghin și a Tatianei aproape în aceleași momente esențiale, prezente în libretul operei lui Ceaikovski. Muzica lui Burian însoțește întregul spectacol, executată cînd de orchestră, cînd de cor, cînd de soliști vocali sau instrumentiști, subliniind momentele dramatice, comentînd acțiunea, caracterizînd personaje. Actorii trăiesc mai puțin intens personajele decît, să spunem, la Teatrul Național sau la Teatrul Realist. Este mai mult o artă de reprezentare, fără ca această caracteristică să se poată aplica deopotrivă tuturor interpreților. Se poate vorbi, de pildă, de reprezentare la interpretul lui Oneghin, Oldrich Janovsky, dar nu se poate vorbi la interpreta Olgăi, Marta Kucirkova, care joacă cu o sinceritate fermecătoare, în timp ce Zuzana Kocova a desfășurat în rolul Tatianei mijloace variate, ținînd de ambele modalități de expresie actoricească. Am revăzut aceeași actriță în *Opera de trei parale* de Brecht și i-am admirat luciditatea și stăpînirea matură a mijloacelor de expresie în rolul d-nei Peachum.

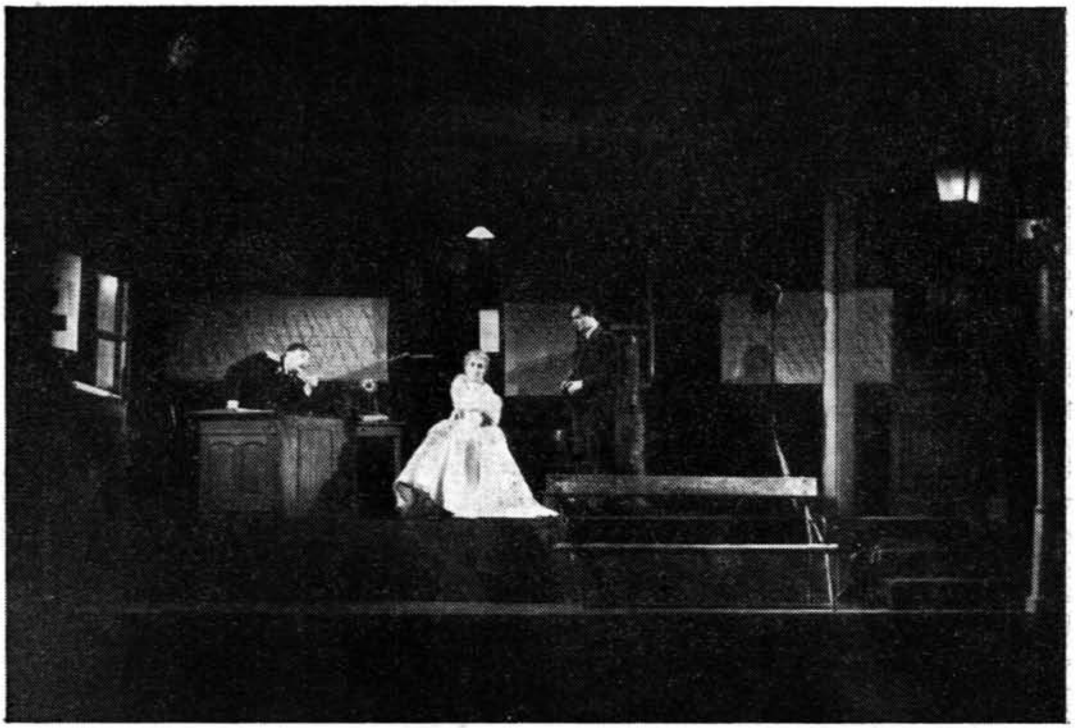
Dacă *Evghenii Oneghin* m-a uimit prin fantezia și ingeniozitatea înscenării (chiar dacă mi-a stîrnit îndoieli cu privire la valabilitatea genului — un hibrid epico-dramatico-muzical), *Opera de trei parale* m-a încîntat prin verva și umorul strălucit al interpretării. Parada personajelor, care deschide spectacolul într-un șir lung de perechi ce cîntă și dansează, stabilește de la început un contact cu spectatorii, contactul fiind mereu reînnoit prin personajele care comentează acțiunea de pe același practicabil, plasat în avanscenă. Istoria întreprinderii de vagabonzi a cinicului Peachum, precum și peripețiile lui Macheath, ginerele lui Peachum, au căpătat în spectacolul lui Burian un caracter hotărît grotesc, accentuîndu-se elementele comice, lungindu-se unele pasaje muzicale, folosindu-se adesea caricatura. În această ambianță am avut impresia că unele accente de critică socială sună prea puțin convingător, după cum prea puțin convingător a părut personajul Macheath, în interpretarea fără o linie precisă a actorului Otokar Brousek. N-am putut însă să nu admir și de data aceasta fantezia neobosită a lui Burian, a cărui bogată personalitate își pune pecetea pe toate operele sale. După ce am văzut și o repetiție a unui viitor spectacol, cu comedia clasică națională: *Fiecare pentru patria sa* de Klicpera, m-am convins că originalitatea și fantezia lui Burian sînt îndreptate îndeosebi spre redarea pe scenă a unei viziuni grotești a realității, obligînd prin aceasta, în mod indirect, spectatorii teatrului său să ia o atitudine critică față de personajele și faptele înfățișate. Îmbinarea textului cu muzică, dans și, mai ales, pantomimă, în mai toate înscenările lui Burian, își are originea în tradițiile populare ale teatrului ceh, pe care teatrul „D 34" le continuă și le dezvoltă azi, in noile condiții, pentru noul spectator.

Și pentru că ne-am întors la problema spectatorului, cîteva cuvinte despre grija pentru cel mai tînăr spectator al teatrului ceh de azi. La Praga există un teatru al tineretului, care poartă numele tînărului poet revoluționar Jiri Wolkr. Repertoriul teatrului este astfel alcătuit, încît să se adreseze îndeosebi copiilor de vîrstă școlară, mari amatori de romane de aventuri, povestiri eroice și chiar basme. Nu s-ar putea spune că repertoriul teatrului Tineretului din Praga este un ideal. Lipsesc îndeosebi piesele originale, inspirate din actualitate, cu tematică adecvată tineretului. Dar el dovedește în general o orientare precisă, o bună cunoaștere a publicului căruia i se adresează și a misiunii ce-i revine în rîndurile acestui public. Am văzut acolo *Copiii căpitanului Grant*, o dramatizare după Jules Verne, jucată în matineu într-o sală arhiplină, ale cărei manifestări de zgomotos entuziasm au răsplătit din belșug eforturile nobile ale actorilor de a da viață pe scenă conținutului moral al istorisirii cunoscute.

Cît despre cei mai mici spectatori, frecventatori neobosiți ai spectacolelor pentru copii ale Teatrului central de păpuși, Teatrul Municipal din Praga le-a făcut în luna martie un dar neașteptat, prezentîndu-le premiera feeriei moderne *Căsuța fermecată a clovnului Ferdinand*, de Jiri Cirkl și Jindrich Polák. Este o amuzantă, și pe alocuri izbutită, încercare de a crea un basm nou, în care elementele fantastice tradiționale sînt înlocuite cu altele, aparent fantastice pentru copii, dar avînd o explicație științifică : electricitatea, televiziunea etc. Iată, așadar, că teatrul praghez își formează spectatorul, ocupîndu-se de el încă din copilărie, călăuzindu-i pașii spre cunoașterea din ce în ce mai profundă, mai cuprinzătoare, a vieții.

Desigur, nu toate spectacolele teatrelor din Praga sînt la nivelul celor menționate aci. Am văzut și spectacole mai puțin izbutite, mai puțin reprezentative pentru stadiul

Scenă din „Opera de trei parale" de Bertolt Brecht



Scenă din „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian

actual al mişcării teatrale pragheze. Desigur şi multe spectacole interesante au rămas în afara acestei înşiruiri, 12 zile fiind un răstimp cu totul insuficient pentru a putea cuprinde tot ce are mai interesant teatrul unui mare oraş.

Dar nu pot încheia aceste rînduri, înainte de a comunica marea bucurie pe care ne-a prilejuit-o întîlnirea pe scena Teatrului „S. K. Neumann" a unor personaje şi realităţi romîneşti: *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian a fost prezentată în premieră în seara de 28 martie, cucerind publicul. Piesa s-a jucat în decorurile lui Vladimir Synek, care în actul I a găsit o rezolvare scenică inteligentă, construind gara astfel, încît peronul să se afle spre public, trecerea trenurilor fiind sugerată prin proiectarea unor lumini fugare, închipuind ferestrele luminate ale vagoanelor, pe pereţii şi siluetele verticale aflate în scenă. Tînărul regizor Jaroslav Dudek a condus bine în general interpreţii, evitînd pericolul farsei — dar neizbutind să-l învingă în întregime, mai ales în actul I — şi insistînd asupra scenelor lirice, care conţin de fapt miezul operei lui Sebastian. Unele alunecări spre şarjă, în seara premierei, mi-au semnalat pericolul unei devieri ulterioare a spectacolului. În privinţa interpretării, compoziţia actriţei Blanka Vikusova în rolul Monei, cît şi a actriţei Vera Tichankova, în rolul d-rei Cucu, constituie adevărate succese. Umorul interpretei d-rei Cucu, îndeosebi, care ştie să-şi joace cu discreţie şi sinceritate şi mica scenă de dramă, fără o pedală în plus sau în minus, ne-a făcut o reală plăcere. Merituoase sînt, de altfel, şi interpretările celorlalte personaje, de la dificilul rol al eroului principal, Marin Miroiu, interpretat de Milos Willig, la plinul de ispite rol al şefului de gară, întrupat de şugubăţul Arnost Ealtynek.

Bineînţeles însă că o cronică a spectacolului nu şi-ar avea locul aici. Am vrut numai să semnalez seriozitatea cu care regizorul şi interpreţii au pregătit spectacolul, precum şi faptul că, în peisajul teatral actual al „oraşului de aur", dramaturgia romînească a început să-şi aducă partea ei de contribuţie.

Amatori, repertoriul lor şi altele...

Deşi cortinele teatrelor s-au coborît pînă în septembrie, vacanţa teatrală are un caracter relativ, dat fiind ampla desfăşurare ce o înregistrează, în plin sezon estival, activitatea formaţiilor de amatori. Terminologic, ne-am obişnuit să spunem nu atît „fenomenul", cît „mişcarea" de amatori, lucru care reflectă pasul ce s-a făcut de la constatare la organizare. În ansamblul fenomenului cultural, iniţiativa manifestărilor artistice ale amatorilor s-a dovedit epidemică, cu o uimitoare putere de seducţie asupra sutelor de mii de oameni simpli, dotaţi cu înnăscut talent, din rîndul ţăranilor muncitori şi al oamenilor muncii de la oraşe. Fiecare concurs republican de pînă acum a ilustrat prin nenumărate exemple nivelul artistic ridicat şi eficacitatea agitatorică proprie acestor formaţii, acolo unde patronarea lor de către instituţiile de artă şi resorturile culturale nu a avut un caracter formal.

Prin ea însăşi, prin natura celor care o compun, mişcarea de amatori îşi trage seva din tradiţiile folclorice ale poporului nostru, relevînd un fond bogat de energii spirituale, ignorate odinioară. Ea cultivă gustul pentru teatru, convertind o populaţie străină prin forţa împrejurărilor de acest fenomen, într-un public care învaţă să diferenţieze, să pretindă, să aprecieze sau să refuze. Perioadele concursurilor pe ţară urmăresc selecţia celor mai înzestraţi, dar şi educaţia lor, ridicarea măiestriei de interpretare prin cursuri de calificare şi consultaţii metodologice, lărgirea cunoştinţelor de artă şi cultură generală. Parcurgînd etapele prestabilite ale întrecerii, formaţiile amatoare pot realiza toate dezideratele sperate: confruntarea cu publicul, consacrările şi faima, mai întîi locală, apoi premiile şi titlurile de laureat pe ţară.

Reţeaua căminelor culturale are o fizionomie, aş zice, indiscretă, fixînd prezenţe ale omului chiar şi acolo unde topografii omit a le consemna pe hartă. Sălile de spectacol care le aparţin, ar putea fi numite doar printr-o figură de stil „temple" ale Thaliei, fiind de fapt ceva mai modeste şi, pe alocuri, impovizate. Dar, la nivelul unor exigenţe de ordin artistic adecvate, cu alte cuvinte cu pretenţii care ţin seama de posibilităţile efective ale amatorilor, căminele culturale îndeplinesc un rol uriaş în ridicarea spirituală a maselor, sădind îndemnuri mobilizatoare în opera de construire a socialismului la sate, prin spectacole axiomatic orientate către o problematică actuală.

În 1957, cînd s-au dezbătut rezultatele celui de-al IV-lea concurs al căminelor culturale, a fost evaluată o cifră neatinsă pînă atunci, reprezentînd numărul formaţiilor amatoare, adică peste 4.600. Un număr sporit de colective au trecut pragul primei etape — intercomunale — a Festivalului bienal de teatru de amatori „I. L. Caragiale", instituit anul acesta. Este important să ne oprim puţin asupra lui, fiindcă la obiectivele generale ce le urmăreşte, comune şi altor întreceri, se adaugă calităţi şi accente noi de un interes special.

Regulamentul elaborat de Ministerul Învățămîntului și Culturii restructurează, în primul rînd, sistemul vizionării spectacolelor pregătite pentru concurs, cel de pînă acum dovedindu-se a fi deficitar. Echipele de teatru se perindau astfel aglomerate „șnur", de dimineața pînă seara, în fața juriilor, o zi după alta. Inevitabil, întrecerea era formală, adeseori cu sala pe jumătate goală, lucru care este de înțeles. Interesul publicului are limite obiective ; el nu se poate menține același după trei ore de spectacol, sau după zece. Juriul era la rîndul său handicapat, pasibil de slăbiciuni, cu atenția epuizată. Prin noua organizare, Festivalul deschide mult mai larg porțile publicului. Vizionarea participanților are loc în zile diferite, în așa fel încît durata unei reprezentații să nu depășească trei ore. În cadrul aceleiași etape funcționează nu unul ci cîteva centre, acolo unde populația este mai numeroasă. Juriile se deplasează ele de astă dată, avînd obligația și posibilitatea practică de a se întîlni cu fiecare echipă după spectacol, pentru a discuta atent rezultatele muncii acesteia. Regulamentul mai obligă echipele de teatru să desfășoare activități cultural-obștești în perioada pregătitoare, prin reprezentarea unui număr minim de trei spectacole, fapt care duce la o intensificare a întîlnirilor cu publicul. Ele constituie un certificat de maturitate, fără de care intrarea în concurs nu este posibilă.

Este de la sine înțeles, la o cît de fugară privire asupra proporțiilor de masă ce le-a atins mișcarea artistică de amatori, că ea ridică probleme importante în fața oamenilor de teatru, invitîndu-i la răspundere și solicitudine. Fără îndoială, dramaturgii sînt primii chemați să dea un înțeles acestei chemări, prin asigurarea unui fond de piese corespunzător cu specificul echipelor de teatru și teatru de păpuși ale amatorilor. Or, aici, ne aflăm încă în fața unui semn de întrebare care nu este pe cale să dispară. Rezultatele Festivalului, cel puțin în acest an, se arată a fi condiționate de un repertoriu care dovedește servituți și insuficiențe. O cercetare a recomandărilor făcute de Casa centrală a creației populare, în ce privește repertoriul, scoate în evidență goluri care nu pot fi ignorate. Calitatea repertoriului propus crește, evident, prin includerea unor lucrări interesante, semnate de Lovinescu, Baranga, Davidoglu, Lucia Demetrius. Producțiile care se oferă în rest, însă, nu îndeplinesc condiția rezolvării artistice în tratarea unor teme actuale, destul de puține reușind să evite platitudinile, vorbăria goală, schematismul și servituțile de limbă literară. Problemele satului nou, cu transformările din viața și conștiința oamenilor, fac obiectul unui număr infim de piese într-un act, cele mai multe scrise înainte de 1957. Și doar miile de echipe amatoare din tot atîtea sate, împreună cu marele lor public, vor să găsească răspunsuri, semnificații și o dezbatere vie a problemelor ridicate de construcția socialistă, în piesele ce le sînt dedicate. Cu două luni în urmă, s-au întîlnit la Constanța fruntașii sectorului socialist din agricultură pentru a discuta drumul parcurs și căile de dezvoltare care urmează a fi străbătute. Materialul bogat și analitic, ca și generalizările cuprinse în expunerea tov. Gh. Gheorghiu-Dej au atras atenția asupra aspectelor actuale și sarcinilor fundamentale în transformarea socialistă a agriculturii. Viața nu bate pasul pe loc, construcția socialistă înaintează într-un ritm crescînd și înnoitor. Este, de aceea, nesatisfăcător, ca aceste brigăzi agitatorice care sînt echipele de teatru ale amatorilor să se limiteze la reluarea unor piese raportate la o perioadă mai veche de dezvoltare, fiind în imposibilitate de a alege un repertoriu cu adevărat actual, în pas cu cele mai arzătoare necesități. (Rămîn valabile aceste observații și pentru insuficiențele din repertoriul teatrelor profesioniste).

Munca de îndrumare în dezvoltarea mișcării artistice de amatori nu poate fi desfășurată doar prin directive și capitole de regulament. Fără patronajul direct, eficient, al teatrelor și instituțiilor de artă, este greu ca mijloacele artistice rudimentare cu care operează echipele de teatru slab dezvoltate să poată fi depășite. Formele îndrumării sînt variate, iar foloasele legăturii strînse a teatrelor cu amatorii, reciproce. La cursurile de instruire organizate periodic cu regizorii amatori, teatrele au datoria de a desemna cadre calificate, care dovedesc un viu interes în calitatea ce le revine.

Concursurile precedente au demonstrat foloasele reale aduse calificării amatorilor prin repetițiile practice și spectacolele-model la care aceștia au fost invitați. Este o datorie cetățenească a teatrelor să dezvolte asemenea inițiative, transformînd caracterul lor sporadic și întîmplător într-o preocupare permanentă.

În prezent, nu cunoaștem echipele care s-au dovedit mai aproape de finale, Festivalul aflîndu-se încă într-o fază incipientă. Ne gîndim însă la miile de colective amatoare răspîndite pretutindeni, care, despărțite de cel mai apropiat teatru prin sute de kilometri, își au un public al lor, scena, repertoriul, decorurile și costumele lor, înfăptuind cu modestie o operă fără precedent.

Emil MANDRIC

Ce fel de Shakespeare jucăm?

Dacă m-ar întreba cineva ce culoare sau modă se poartă anul acesta, m-ar pune în mare încurcătură, căci deși ies zilnic pe stradă și mă plimb pe bulevarde, sînt prea slab la matematică și prea nepriceput în muzică pentru a scoate un factor comun sau a stabili o notă dominantă. În schimb, n-aș avea nici o ezitare să afirm că în materie de teatru, la noi se poartă Shakespeare [1].

Se pare că sîntem în Balcani țara care deține drapelul de fruntașă în numărul de spectacole shakespeareene. E o notă bună și o lăudabilă întrecere. Numai că, aruncînd o privire generală asupra Shakespeare-lor care se joacă acum pe mai multe scene, am impresia că ne-am angajat într-o *Comedie a erorilor*. Și iată de ce socotesc acest lucru : publicul nostru nou (cel răsărit din masele largi și pentru care nu mai ajunge capacitatea sălilor ce erau atît de greu de umplut altădată chiar duminica, precum și publicul răsărit din rîndurile celor acum două decenii, încă prunci, sau acum 10—12 ani, încă școlari), trebuia pus în contact cu ceea ce are Shakespeare mai universal, mai specific, mai... shakespearean, cu acele monumente literare pe care le cita Victor Hugo, cînd, intervenind în campania pentru ridicarea unei statui lui Shakespeare, se întreba ce marmoră, ce bronz, ce piedestal, ce porfir, ce piramidă ar putea face gloria lui mai nemuritoare și ridica numele lui mai sus.

Cum procedează editurile, atunci cînd, vrînd să aducă în circulație internă, opera unui mare autor străin, cunoscut prin nume și renume mai mult decît prin ceea ce a scris, încep să-i traducă lucrările ?

În general, se scoate mai întîi un volum sau două de *Opere alese*, alese pe criteriul valorii și caracteristicii. Se dau din Sofocle — *Oedip, Antigona ;* din Virgil — *Eneida ;* din Racine — *Andromaca, Phedra ;* din Goethe — *Faust ;* din Tolstoi — *Război și pace, Anna Karenina* ș.a.m.d.

Sub acest raport cred că mai bine inspirat decît direcțiile teatrelor noastre a fost primul traducător în romînește al lui Shakespeare, care pe la 1848 a început cu *Iuliu Cezar*. Noi luăm contact, în zilele noastre, în majoritatea cazurilor cu un Shakespeare pe care — să nu-mi fie luat în nume de rău — l-aș numi „facil".

Asta îmi amintește de felul cum publicul din Moldova a luat pentru prima oară contact cu Shakespeare, în toamna anului 1842, pe calea... operei cîntate. O trupă franceză a reprezentat *Montecchi și Capuletti* sau *Romeo și Iulia* de... Bellini. Și apoi, în decembrie al aceluiași an, *Othello* sau *Maurul din Veneția* de... Rossini...

---

[1] Doi Shakespeare la „Municipal" : *Cum vă place* și *A 12-a noapte ;* un Shakespeare la „Tineretului": *Mult zgomot pentru nimic;* un altul la „Armatei": *Femeia îndărătnică*; un al cincilea la Național: *Furtuna* (cu *Regele Lear* — șase; cu *Măsură pentru măsură* la Naționalul din Cluj — șapte); alți doi în pregătire, plus *Romeo și Julieta* la Iași și încă un Shakespeare în perspectivă la Craiova și unul la Oradea...

Abia peste zece ani a apărut pe scenă un Shakespeare neexploatat de muzicieni, cu numele său pe afiș: *Negufătorul de Veneția* sau *Sipetul de sînge.*

Interesant este că în darea de seamă asupra spectacolului, „Gazeta de Moldavia" cerea însă *comedie,* argumentînd că „fiind mai ușoară" este mai „nemerită" pentru posibilitățile teatrului, pe cînd „dramele serioase, ca unele ce cer mari talente și studii adînci, nu le pot giuca cu nemerire"...

Dar de atunci și pînă astăzi am avut și avem talente de dramă și tragedie, dovedind că ele pot face „studii adînci". Atunci, de ce înclinăm acum în alegerea pieselor, spre un Shakespeare de feerie și de culoare, mai puțin reprezentativ?

E adevărat: Shakespeare e Shakespeare, sclipitor și plin de adînci semnificații în toate lucrările lui; adevărat, el are o personalitate atît de puternică, încît, cînd și-a pus pecetea chiar pe lucrări și surse de inspirație străine, urma autorului inițial se pierde și copilul adoptiv capătă trăsăturile tatălui de al doilea. Totuși, deși și Beethoven e Beethoven în toate, nu se poate spune că Beethoven-ul liedurilor este egal cu Beethoven-ul simfoniilor (chiar și printre ele fiind o deosebire de calitate și amploare între prima și a noua).

Resping clasificarea operelor lui Shakespeare în: piese istorice, tragedii și comedii. Refuz și împărțirea creației lui în patru perioade. Nu socot îndreptățită nici categorisirea în piese cu subiect luat din alți autori și piese de inspirații proprii. Dar printre operele lui Shakespeare există fără îndoială unele de valoare permanentă și universală, iar altele, tot atît de valoroase poate din punct de vedere dramatic, de un interes mai mult limitat la epoca și țara lui. Unele cu caracter instructiv, altele cu un element predominant distractiv. De ce dintre cele vreo 37 de piese ale marelui Will, cele cinci alese de la *Romeo și Julieta* și *Othello,* încoace pentru a pune publicul bucureștean în cunoștința lui Shakespeare, sînt patru *comedii* și o operă văzută ca feerie? La aceste cinci corespunde o singură tragedie: *Lear.*

Știu. S-a susținut (mi se pare că și Chateaubriand) că geniul comic al lui Shakespeare l-a întrecut pe cel tragic. Dar mă îndoiesc că teatrele noastre s-au concentrat spre a dovedi acest lucru și că asta le-a determinat să aleagă piese la care — ca să le guști comicul din plin — trebuie să fii foarte la curent cu moravurile, cancanurile, cronica... mondenă, faptele zilei și răfuielile personale din vremea autorului. Căci, comediile lui Shakespeare sînt pline de aluzii, zeflemele, săgeți polemice la adresa contemporanilor. Se zice că *Furtuna* a avut un răsunător succes de public la reprezentarea ei la început. Și că... s-a rîs copios. Se rîde oare azi la *Furtuna? Nu!* Sîntem noi mai sobri decît englezii, mai puțin permeabili hazului? Nu! Dar nu mai simțim astăzi persiflările, deoarece nu mai cunoaștem faptele la care se referea Shakespeare și care erau atunci de domeniul public.

Eu cred că Shakespeare ne interesează mai întîi (rog să nu mi se subtilizeze aceste două ultime cuvinte) ca meșter în cunoașterea inimii și caracterelor omenești, ca judecător al marilor evenimente și al slăbiciunilor cîrmuitorilor, care aveau în mîinile lor, pe vremuri, destinele popoarelor, ca zugrăvitor al pasiunilor și patimilor umane, ca prezentator (chiar sub forma romanțată) al unor fapte istorice, nu al cotidianului mărunt și încă de ieri. Eu cred, în sfîrșit *(last but not least*[1] — vorba lui Shakespeare), că el ne interesează pentru valorile și ideile înaintate pe care opera lui le conține; pentru atitudinea lui de promotor al unei lumi potrivnice tiraniei, al unei lumi inflexibile în fața puterii de corupție a banului, ostilă nedreptăților, sensibilă la mizeria umană, nesuferind inegalitățile și prigonirile, o lume în care cuvîntul să fie cuvînt *(Henric al VI-lea),* în care *One honest tale* — o vorbă cinstită — să fie spusă fără ocol *(Richard al III-lea)*, în care omul să fie respectat ca om — „Dumnezeu l-a făcut, lăsați-l deci să treacă drept om“ — *(Shylock)*, iar omul să țină, să lupte pentru „bunul său nume“ *(Othello)* ș.a.m.d.

---

[1] In ultimul rînd, dar printre cele mai de seamă.

Într-un cuvînt, ne interesează acel Shakespeare care l-a făcut pe Emerson să-l numere printre cei șase „reprezentanți ai umanității“, în care se încarnează omenirea întreagă. Or, Shakespeare, despre care el a spus că a înfipt stindardul umanității cu cîteva leghe mai departe, e acolo unde purtătorul stindardului n-a fost preocupat să amuze spectatorii care veneau la teatrul lui să se distreze pentru un penny, ci mai ales acolo unde a gîndit și a vorbit grav, formulînd concepția lui despre viață și lume în cugetări devenite proverbe.

Pentru egalitate pledează în *Richard al II-lea;* pentru patriotism — în cronicile lui *(Enric al VI-lea, Enric al IV-lea);* contra ceea ce numim noi astăzi rasism, diferențieri artificial stabilite între oameni pe considerente de religie sau sex, se pronunță cu o elocință convingătoare, în *Negutătorul din Veneția;* pentru libertate și revoluție, spre a înlătura despotismul, ridică glasul prin Brutus în *Iuliu Cezar*. Toate aceste opere și celelalte care ni-s mai cunoscute și știm ce gîndire înaltă și generoasă cuprind, sînt produse ale geniului *tragic* și *eroic* al lui Shakespeare.

Or, noi nu am dat încă niciodată vreuna din dramele din „trilogia romană“ a lui Shakespeare, nici una din tragediile istorice, inspirate din cronicile engleze. În schimb, montăm cu cheltuială mare de energii și fonduri, *Mult zgomot pentru nimic*, calificată „cea mai ușoară“ dintre comediile lui Shakespeare, *A 12-a noapte*, un divertisment inspirat dintr-o comedie italiană și scrisă pentru înveselirea londonezilor cu prilejul tradiționalilor cîșlegi de iarnă, *Femeia îndărătnică*, *Furtuna*...

Să nu fie cu bănat, dar eu aș numi comediile lui, inclusiv feeriile scînteietoare ca fantezie și imaginație, lucrări imprimate de un *homely wit* (spirit de vatră). Termenul este shakesperean. Dar însuși Shakespeare spune că acest spirit îl au cei care stau totdeauna în casă (home-keeping). Și în aceste „fairy plays“, Shakespeare n-a eșit de-acasă, pe cînd în marile lui opere el s-a întins spre universal, a făurit lucruri valabile pe veacuri într-un spirit atît de larg, de clarvăzător și de plin de dragoste de oameni și omenire, încît a încetat de a aparține vremii sale, uliței (ca să nu zic vetrei) și țării sale, spre a deveni al lumii întregi și al tuturor timpurilor.

Ce a putut determina teatrele noastre ca în nobila lor întrecere de a juca Shakespeare, să dea preferință „spiritului de vatră“, înaintea celui universal și folositor creșterii sănătoase a conștiinței omului de astăzi. Poate din spiritul comod și conservativ de a alege o cale ușoară și un drum mai mult sau mai puțin bătătorit, fără a încerca marea shakespereană cu degete, unele inexperte, altele șovăielnice. Poate din tendința de a epata cu ceea ce piesele lui Shakespeare au mai decorativ, în loc de a emoționa cu valorile adînc reprezentative ale operei lui. Poate din lipsa de îndrăzneală de a concura cu cinematograful, care ne-a dat în anii din urmă un neuitat *Hamlet*, un interesant *Othello*, un impresionant *Richard al III-lea*, un neobișnuit *Romeo și Julieta*.

...În tot cazul, nu curajul și nu spiritul eroic și cetățenesc care animă cele mai luminoase figuri ale teatrului lui Shakespeare, atunci cînd cu grabă trag spada și se reped să apere o cauză care le este dragă.

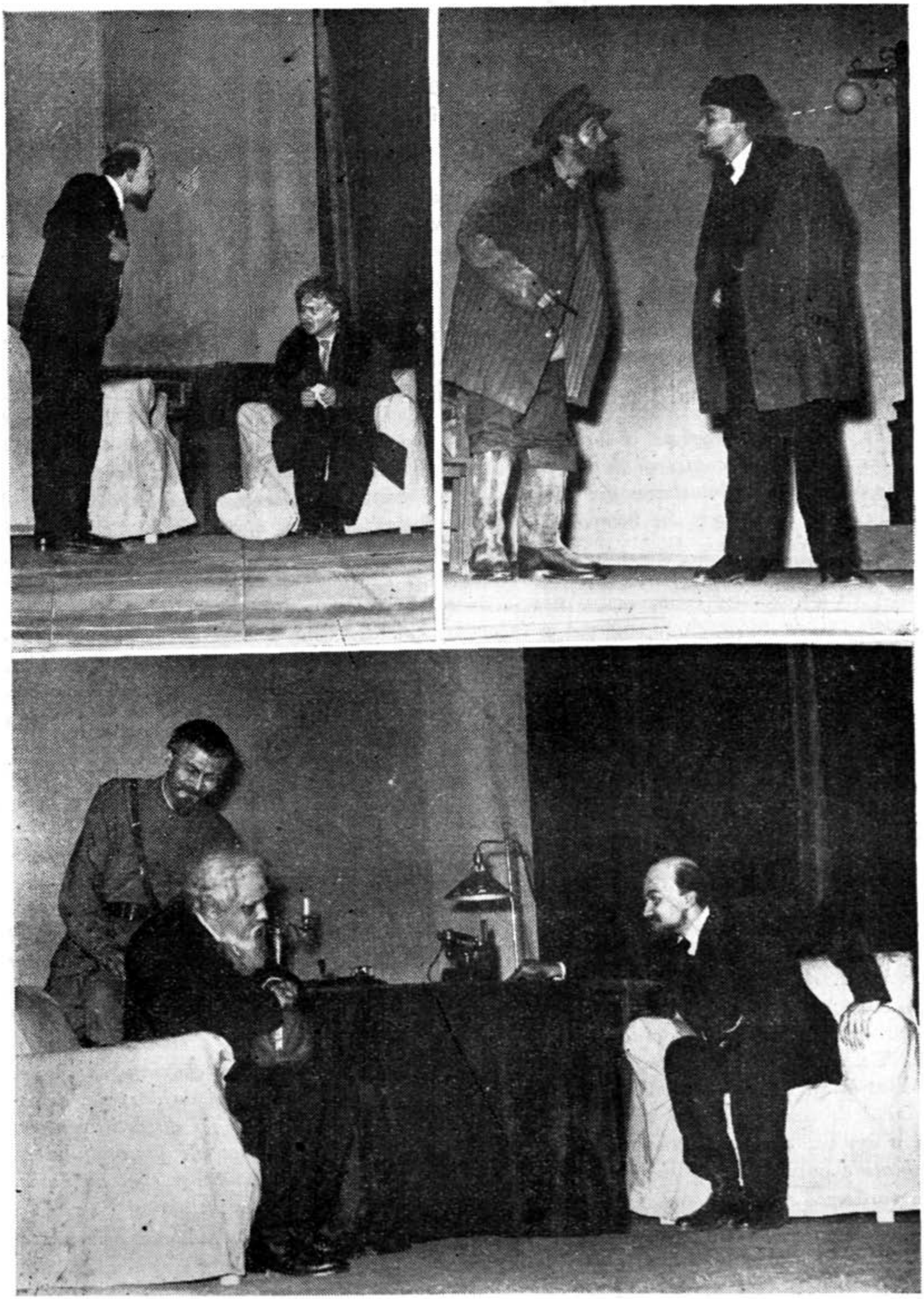
I. FLAVIUS

cronica

Lenin la noi

Nu ştiu cîţi dintre dumneavoastră îl cunosc pe Gh. Popovici Poenaru. Sînt convins că foarte puţini. Şi e extrem de greu, aproape absurd ca cineva să vă facă imputări în această direcţie, ca să se încumete să vă intenteze un proces, acuzîndu-vă de ignoranţă. Fiindcă numele pe care l-am citat mai sus nu cheamă, pe tărîmul teatrului, aproape nimic în memorie, cochetînd cu necunoscutul absolut. Fiindcă Gh. Popovici Poenaru e un foarte tînăr ucenic al scenei, care n-a apucat încă să împlinească anul de cînd a terminat Institutul de teatru. Un concurs fericit de împrejurări ne obligă însă să ne oprim asupra lui mai pe îndelete, repetîndu-i numele de cîteva ori şi asociindu-l cu un moment însemnat din istoria teatrului nostru contemporan. Pentru a ajunge aici, să ne fie îngăduită însă depănarea sumară a cîtorva antecedente.

Institutul de artă teatrală „I. L. Caragiale" are de cîtiva ani un studio de teatru, menit să prezinte proaspeţii sau viitorii absolvenţi în spectacole, care au început să fie apreciate de public nu numai în perspectiva fermecătoare a prospeţimii şi a tinereţii, ci şi în aceea a calităţii artistice. Nenumăraţi oaspeţi străini confirmă entuziast ceea ce mulţi dintre noi au constatat în exerciţiul frămîntatei munci teatrale: studioul acesta realizează o excelentă experienţă a contactului cu publicul, a sudurii unei echipe, a activităţii consecvente pe linia unui stil, a unui mod de lucru care leagă intim valorile sistemului stanislavskian cu frumosele tradiţii ale şcolii romîneşti de interpretare actoricească. Pentru fertilizarea maximă a acestei interesante experienţe, se apelează, după cum e şi firesc, la un repertoriu cumpănit cu mare grijă, care e chemat să justifice întreaga activitate artistică, cetăţenească, a instituţiei. Şi oricît ar fi de bizar, singura piesă de Cehov jucată în această stagiune la Bucureşti (Unchiul Vania) n-a văzut luminile rampei pe prima noastră scenă, ci pe aceea a studioului Institutului de teatru. Şi oricît ar părea de curios, singura premieră cu un spectacol Caragiale (O noapte furtunoasă şi Momente) n-a avut loc la Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", ci la acelaşi studio. (Nu cumva consiliul artistic al Teatrului Naţional din Bucureşti s-a declarat satisfăcut că marele nostru dramaturg şi-a găsit găzduire la Institutul de teatru „I. L. Caragiale" şi că, deci, măcar o instituţie care-i poartă numele i-a acordat cinstirea mereu datorată? Vreau să menţionez că nu ironia, ci amărăciunea, mă îndeamnă să apelez la această constatare-întrebare.) Şi, în sfîrşit, sîntem pradă cel puţin unei nedumeriri, atunci cînd temerara, dificila, ispititoare, splendida încercare de a-l întruchipa pe Lenin, se face iarăşi nu la Naţional, unde sînt adunate cele mai strălucite forţe actoriceşti ale ţării, apreciate fără zgîrcenie la noi şi peste hotare, ci la acelaşi modest studio, despre care pomeneam la început. Aici se opreşte prima serie de antecedente.



Trei scene din spectacolul ,,Orologiul Kremlinului"
(Studioul Institutului de artă teatrală ,,I. L. Caragiale")

Vorbind însă despre Lenin pe scena romînească, să ne întoarcem puţin în urmă, la izvoarele tălmăcirii scenice a piesei revoluţionare la noi. Îmi amintesc — sînt opt-nouă ani de atunci —, stăteam în stal, la Teatrul Armatei, alături de Vsevolod Ivanov şi împărţeam o mare emoţie. Autorul Trenului blindat 14—69 *îşi auzea prima dată replicile rostite în romîneşte, iar noi vedeam, pentru prima dată în teatrul nostru, o piesă revoluţionară din fondul de aur al dramaturgiei clasice sovietice. Nu ne dădeam seama, poate, chiar în ziua aceea. Dar am fost martorii unui eveniment din istoria teatrului romînesc.*

Au trecut cîţiva ani şi la Teatrul „C. Nottara" s-a pus în scenă Familia *lui Popov unde un tînăr actor — Stamate Popescu, despre care nu ştiu de ce n-am auzit mai nimic de atunci — s-a încumetat, sub îndrumarea unei baghete regizorale îndemînatice, să joace adolescenţa lui Lenin. Era o altă dată remarcabilă din istoria teatrală a deceniului care s-a scurs.*

Şi iar au trecut cîţiva ani. Ani în care am aşteptat să ne întîlnim în scenă cu maturitatea lui Lenin, cu piesele care consemnează momentele cruciale din activitatea sa revoluţionară. Eram convinşi că măcar de data aceasta surpriza ne-o va face Naţionalul. (Liubov Iarovaia *şi* Uraganul *apăruseră la Municipal,* Sfîrşitul escadrei *la Teatrul C. F. R.-Giuleşti,* Ruptura *şi* Tragedia optimistă *la Teatrul Armatei etc.). Probabil însă că lucrurile nu se copseseră destul pentru a rodi o experienţă atît de importantă...*

Iată cum ne întoarcem din nou la studioul Institutului de teatru şi la necunoscutul Gh. Popovici Poenaru. La început de primăvară, în zilele din aprilie închinate amintirii pioase a lui Vladimir Ilici, s-a montat la studioul pomenit Orologiul Kremlinului *de N. Pogodin. Piesa fusese jucată la Bucureşti în 1956 de celebrul Teatru de Artă din Moscova, cu un excelent actor — Smirnov — în rolul lui Lenin. Încă un prilej de intimidare — alături de răspunderea enormă a începutului, a desţelenirii unui tărîm plin de dificultăţi — pentru nişte tineri şi neexperimentaţi interpreţi. Dar nimeni nu s-a intimidat. Şi în acest aprilie memorabil, l-am întîlnit în sfîrşit pe conducătorul revoluţiei socialiste, evoluînd emoţionant, adevărat, aproape de giganticele-i dimensiuni spirituale, în scena romînească.*

Nu ştiu dacă interpretul lui Lenin cunoştea, atunci cînd a purces la întruchiparea unei figuri geniale, o definiţie dată de Iohann Gaspar Lavater în „Fragmente de fiziognomie", la care se pare că a colaborat şi Ghoethe: „Ceea ce n-a fost învăţat, nici împrumutat, ceea ce nu se poate învăţa, ceea ce aparţine datelor celor mai intime ale personalităţii, ceea ce nu se poate imita, acesta este geniul". Nu ştiu dacă a citit mărturisirile lui Strauh şi ale altor actori sovietici, ce consemnează inegalabil frămîntare, emoţie, pe care au încercat-o toţi aceştia, înaintea şi în timpul apariţiei pe scenă în rolul titanului revoluţionar. Nu ştiu nici măcar dacă l-a văzut pe Smirnov în spectacolul dat de M. H. A. T.

Este însă cert că Gh. Popovici Poenaru a izbutit în spectacolul de la studioul experimental să fie, la coordonatele scenei, Lenin, contagiindu-ne cu o emoţie rară, obligîndu-ne, la o vizionare cu cîţiva oameni în sală, să-l aplaudăm, cu convingerea că am asistat la un admirabil, neobişnuit spectacol de teatru. Fără nici un fel de crispare, determinată de conştiinţa unui experiment extrem de serios, fără nici un fel de artificialitate, el a evoluat cu dezinvoltură în scenă, împletind datele caracteristice ale personajului cu vibraţiile unei profunde şi foarte nuanţate trăiri. Gh. Popovici Poenaru a ştiut nu numai să vorbească nedeclamator, fără nici o intonaţie retorică, dar a şi ştiut să-şi asculte partenerii, tot aşa cum a ştiut să găsescă linia cea mai expresivă, cea mai corespunzătoare, în clipele cînd, cuibărit în fotoliu sau aşezat la birou, gîndea, pregătea cuvîntul. L-am citat în gînd pe Claudel („Adesea mă mişcă la un actor nu atît ceea ce zice, cît ceea ce se simte că va zice"), atunci cînd aşteptam, în sală, replica plină de valori emoţionale a interpretului. Mi s-a părut foarte potrivită, în tratarea personajului, asociaţia, simultaneitatea continuă a gestului şi a cuvîntului. Unii oameni de teatru (Lugné-Poe, *de pildă) credeau că, în scenă, gestul e sortit să preceadă cuvîntul, în măsura în care el trebuie considerat expresia primă a gîndului, în stare să se materializeze în vorbe abia după o oarecare pauză. N-am crezut nici pînă acum că lucrurile trebuie să se petreacă astfel. Dar m-am mai convins o dată că primordialitatea gestului riscă să-l facă gratuit, lăsînd insuficient fundat și cuvîntul, atunci cînd l-am urmărit pe Popovici Poenaru. El nu s-a lăsat ispitit de cunoscuta volubilitate, vioiciune a mișcărilor lui Lenin, întovărășindu-le totdeauna cu inflexiunile calde, învăluitoare, ale cuvîntului profund omenesc, revoluționar.*

Nu vreau să certific, cu suficiență, harul nemărginit, nemaiîntîlnit etc., al interpretului despre care am vorbit pînă aci. Talentul său este însă incontestabil, tot așa cum nu poate fi pusă la îndoială reușita excepțională a tinereții neexperimentate, care realizează o compoziție de o asemenea răspundere, de o asemenea dificultate. De aceea, nu generozitatea ne îndeamnă să aplaudăm fără reticențe o realizare extrem de importantă a studioului experimental, a ucenicului întru ale teatrului, realizare care se asociază cu un moment de seamă din istoria scenei noastre.

În aprilie '58, Lenin a apărut, păstrînd proporțiile, în înălțimea-i considerabilă, pe scena romînească. Și aceasta s-a întîmplat la studioul Institutului de teatru, în interpretarea necunoscutului Gh. Popovici Poenaru. Toate realizările ulterioare — și nădăjduim că vor fi multe, la un același nivel, și la altele superioare —vor trebui să țină seamă de această modestă, admirabilă inițiativă de pionierat.

Am auzit discutîndu-se, la noi, în ultima vreme destul de mult despre îndrăzneală și rutină în spectacol. E mai mult ca sigur că cele pomenite mai sus se înscriu în cîmpul îndrăznelii autentice, creatoare. Despre rutină să nu mai vorbim.

H. DEL.

Alegoria pe scenă

Teatrul Național „I. L. Caragiale" : *Furtuna* de W. Shakespeare

Este un lucru îndeobște cunoscut (și nu am deloc intenția să trec în revistă toată exegeza) că, dintre toate piesele lui Shakespeare, *Furtuna* este de departe cea mai discutată, mai comentată și mai felurit interpretată. Pe marginea ei și a fiecărui personaj-cheie s-au făcut întregi teorii. Și nici n-ar putea fi altfel, căci *Furtuna* exprimă sinteza artistică a crezului poetului și oferă, ca orice capodoperă, fațete mereu noi cercetătorului.

Plămădită într-o epocă de mari transformări în alcătuirea omenirii, Renașterea, această ultimă piesă a lui Shakespeare dă expresie *marilor năzuințe* (spre o descătușare a spiritului și științei combătînd în același timp obscurantismul și primitivismul) și *marilor idei* (de justiție și umanitate) care însuflețeau mințile luminate ale vremii. Sub acest aspect, fiind țesută pe canavaua unor fapte de mare circulație și popularitate în acea epocă — descoperiri de noi teritorii peste mări și oceane, urmate în chip firesc de o amplă fabulație pe marginea întîmplărilor și experiențelor pe care descoperitorii acestora le-au trăit, și în același timp aducînd și aspectul obișnuit, aproape cotidian, al luptei pentru putere și mărire din societatea vremii, — *Furtuna* este izvorîtă direct din atmosfera epocii, sau cum am spune noi, *din actualitate.*

Pornind de la observația directă, autorul realizează o dublă analiză : a fenomenului *social* și a celui *uman*. In realitate, piesa nu are acțiune : s-a săvîrșit o trădare (de către Antonio, a cărei victimă a fost Prospéro), dar faptul este anterior momentului de la care pornește piesa ; se pune la cale o trădare (de către Caliban), dar intriga este minoră, subsidiară și pînă la urmă abandonată. Ambele fapte sînt mai degrabă menite să ilustreze, să simbolizeze gestul josnic al trădării, al vînzării, existent la nivelul celor de la curtea din Milan, deci pe o treaptă mai înaltă în acea vreme, ca și la nivelul cel mai scăzut, al primitivului Caliban.

Nici una din cele două intrigi nu generează mari conflicte, în schimb îi dau prilej lui Shakespeare să desprindă anumite tîlcuri și, totodată, să deslușească sensul, coordonatele unei societăți superioare, călăuzită de spiritul de dreptate, în care oamenii să se înfrupte din hrana spiritului, din acele "... lucruri ce de n-ar fi atît de ascunse, Ar fi nespus de scumpe..."

Așadar, pînă acum, nimic nu pare a fi ciudat în privința concepției și construcției acestei piese.

Și totuși, *Furtuna* rămîne o piesă dificilă, mai ales pentru cel care vrea să-i afle expresia scenică. Este dificilă, în primul rînd, pentru faptul că e alegorică (și nu numai feerică) și astfel imaginea trebuie să prefigureze în mod necesar ideile. Și-apoi, fiind o piesă de idei și nu de acțiune, filozofia ce stă la baza ei trebuie să poată fi citită în imagini artistice, de unde dubla necesitate: de a desluși fondul de idei și de a găsi mijlocul transferării lor în imagini scenice. De aceea, un prim efort în apropierea de această piesă este cerut de limpezirea ideilor simbolizate de personajele-cheie: Prospero, Ariel și Caliban, aceste imagini cu ajutorul cărora poetul a putut trasa conturul moral al omului. Dar fiecare dintre aceste trei personaje a făcut obiectul unor vaste analize și teoretizări. (De aci, nevoia de a adopta o poziție în favoarea uneia din interpretări și, în orice caz, cred, de a fi în favoarea unei expresii scenice care să încerce a pune în valoare ideile.) Așa, de pildă, unii au căutat să stabilească o identitate între Prospero și Shakespeare însuși. Alții, pornind de la faptul că Shakespeare nu s-a identificat pe sine cu nici unul dintre eroii săi, au considerat că de fapt Prospero transcede cadrul piesei, făcînd în sine obiect de studiu. În sfîrșit, s-a spus că Prospero, ca și Faust, este un filozof care-și folosește puterea în scopul de a face dreptate etc. etc. Cert și unanim recunoscut este însă faptul că Prospero, Caliban și Ariel trec drept cele mai pilduitoare simboluri din opera shakespeareană și ca atare prin ele trebuie să mergem la ideile pe care le conține piesa.

Radu Beligan (Trinculo), Al. Giugaru (Stephano), Marcel Anghelescu (Caliban)

Într-o primă accepție această trinitate ar putea simboliza însăși societatea omenească, în care Caliban ar reprezenta categoria celor ce se conduc în viață după instincte și porniri josnice. (N-ar fi exclus ca Shakespeare să fi introdus aci și un filon de ironie la adresa teoriilor, la ordinea zilei pe atunci, ale lui Thomas Morus, care proslăvind frumusețea naturii deplîngea civilizația, susținînd o teorie ce aduce *avant la lettre* cu acel „omul se naște bun, societatea îl strică" al lui Rousseau). Calibanii sînt hrăpăreții și gata oricînd să-i vîndă pe cei ce îi conduc (pe Prospero), spre a nu mai fi mînați din urmă și scoși din rutina lor animalică, ci dimpotrivă să poată rămîne la această condiție, mai comodă pentru ei, a primitivismului. Ariel, dimpotrivă, ar înfățișa acea parte a omenirii însuflețită de sentimentul frumosului, dreptății și binelui comun. Eliberarea lui Ariel de către Prospero, această esență a rațiunii călăuzitoare, ar semnifica însuși triumful ideilor nobile, ale umanismului și rațiunii (atît de dragi Renașterii), iar gestul simbolic al lui Prospero, cînd își rupe bagheta magică, ar avea tocmai acest tîlc al izbînzii depline a rațiunii, care se leapădă de mijloacele forței și constrîngerii.

Pe o altă treaptă de înțelegere și pornind de la aceeași idee a prețuirii pe care oamenii Renașterii o arătau rațiunii, s-ar putea accepta, cred, și ideea că Shakespeare, ca un adevărat premergător al raționaliștilor, a procedat prin aceste trei simboluri la o adevărată disecare a cugetului omenesc. Ariel ar fi în această ipoteză tendința spre frumos, bine și justiție, Caliban ar reprezenta latura instinctelor primare din om, iar Prospero acea forță lăuntrică a omului — rațiunea — ce-i guvernează faptele și în același timp înfrînge instinctele și pornirile josnice.

Așadar, avem de-a face cu o operă complexă, care a fost și va fi întotdeauna pentru un regizor, o problemă dintre cele mai serioase. Un fel de tradiție, o cutumă mai degrabă, a încetățenit pentru *Furtuna* formula feeriei, prilej de ilustrare a bogăției de imaginație și uneori a originalității, fapt ce a avut ca urmare realizarea de spectacole *frumoase*. Mai aproape de vremea noastră însă, se pare că s-au ivit regizori care vor să pornească chiar de la ideea sau ideile ce sînt ascunse în această alegorie pentru a le scoate astfel mai în relief. Regizorul Naționalului, M. Ghelerter, a optat pentru formula valorificării piesei prin feerie, iar spectacolul izbutit de el trebuie judecat prin această prismă. Dar vom spune de la bun început că feeria realizată de el pe scenă nu a avut, din păcate, darul să ne vrăjească, în primul rînd din pricina cadrului scenografic, prea prezent pentru o feerie și prea naturalist pentru o piesă de simboluri (pictor scenograf Al. Brătășanu). După aceea, spectacolul nu a avut îndeajuns de multă poezie ci doar efecte scenice, obținute cu mijloace prea vizibile. Perdeaua de tul, îndărătul căreia se joacă întreaga piesă, chiar dacă a avut darul să creeze senzația de feeric, a operat în același timp, o distanțare între public și scenă, lăsînd să transpară pentru sală mai mult aportul arsenalului de mijloace tehnice și optico-sonore ale culisei. Și, cum între idei și perete a existat dintotdeauna un antagonism, și de astă dată peretele, oricît de transparent, a biruit, căci favorizate de neștiința unor interpreți de a rosti versul shakespearean în atît de frumoasa versiune a lui Levițchi, ideile piesei au rămas în spațiul delimitat de fundal și perdeaua de tul, denumit în mod curent : scenă. Astfel, feeria a rămas în bună măsură o demonstrație a posibilităților tehnice ale scenei moderne.

Acestea ar fi obiecțiile de ordin general privind punerea în scenă. Urmărind însă spectacolul, tablou cu tablou și interpret cu interpret, constatările pot deveni și mai explicite. În tabloul întîi, bunăoară, scena furtunii, are într-adevăr dinamism și e sugestivă, ca mișcare. Dar din tot ceea ce se spune pe scenă, nu înțelegem mare lucru, totul fiind subordonat efectelor tehnice nemaipomenit de dezlănțuite și de onomatopeice, pe care încearcă să le mai ilustreze cu toată timiditatea și orchestra prin partitura lui Mihai Brediceanu. Cînd tabloul

Ileana Iordache (Miranda), Eva Pătrășcanu (Ariel), Emanoil Petruț (Ferdinand)

se sfîrșește, drept interludiu spectatorul admiră (sau ar vrea să admire) o cartolină ilustrată, proiectată pe ecranul perdelei de tul. Dar desenul nu ajunge a fi deslușit, și intenția rămîne astfel prea subtilă. Tabloul al doilea prilejuiește apariția lui Prospero și a Mirandei. Conversația lor — în care părintele îi explică fiicei destinul lor și-i demonstrează arta magiei lui, viziunea lui despre lume și despre alcătuirea ei, de fapt — l-ar putea interesa și pe spectator dacă n-ar rămîne o discuție intimă care nu ajunge la el decît cînd și cînd, și atunci mai mult prin mimică și gesturi. Revelația se produce însă odată cu apariția lui Ariel, interpretat de Eva Pătrășcanu, singura care mi-a lăsat (în acest spectacol) impresia unei actrițe la nivelul textului shakespearean. Feeria cîștigă atunci, atît prin întruchiparea pe care ea o dă acestui duh cu accente tragice, cît și prin versul pe care actrița îl manevrează cu iscusință, cufundîndu-ne în incantație și vrajă. Dar această atmosferă nu ține prea mult, căci Caliban, care ar fi trebuit, cu aceleași mijloace artistice, să întruchipeze simbolul contrar lui Ariel, a găsit în Marcel Anghelescu un interpret neconvins de adevărata imagine a acestui personaj, tentat în schimb de multe ori de accentele comice.

Unde însă incantația dispare spre a da loc fățișei nemulțumiri, este în tabloul din actul II, în care îi vedem pe Alonso împreună cu ceilalți demnitari și curteni, încremenind în atitudini convenționale pentru a spune un text. În afară de Nicu Dimitriu în Gonzalo (și mai ales în clipa în care rostește cu multă artă și frumos punctată faimoasa lui teorie utopică despre alcătuirea pe care ar trebui s-o aibă lumea), și de C. Bărbulescu în Alonso, ce și-a întruchipat și trăit în bună măsură personajul, ceilalți interpreți s-au complăcut în figurație. (Măcar că Alexandrescu-Vrancea în Antonio ar fi avut prilejul să ne înfățișeze mai amplu și mai convingător pe trădătorul fratelui său Prospero, și o nouă uneltire, de astă dată împotriva lui Alonso, i-ar fi înlesnit conturarea acestui personaj odios).

În tabloul al doileà al acestui act regia săvîrșește, cred, una din greșelile de bază ale spectacolului : îngăduie ca bufonul Trinculo (Radu Beligan) și Stephano (Al. Giugaru) să formeze împreună cu Caliban un trio comic, care aduce în spectacol un flux de parodie și amenință să destrame atmosfera feerică de pînă atunci. Dacă la aceasta mai adăugăm și nefericitul „musiu monstru" din text (un pas greșit în tălmăcirea lui Levițchi), destinat a fi rostit tocmai de Giugaru, căpătăm și o nuanță cu totul nepotrivită — autohtonă, chiar caragialescă.

În ultima parte a piesei, demonstrația coregrafică se produce pe o durată neîngăduit de lungă, devenind preponderentă, dar nu și întru totul inspirată (maestru coregraf — Stere Popescu).

Am plecat din sală gîndindu-mă cu ce au rămas din spectacol . În primul rînd, cu interpretarea Evei Pătrașcanu în Ariel. Actrița are o bună dicțiune și o știință a rostirii versului shakespearean în toată nuanțarea și înțelegerea sensurilor lui, lucru ce m-a reconfortat după alte experiențe cu tineri actori în fața textului marelui Will. De asemenea, tonul ei cald, fără să fie dulceag, și spiritualitatea ce răzbate din lăuntrul ei, transmițîndu-se pînă în sală, ne-au încîntat, odată cu siguranța pe care actrița a dovedit-o în nuanțarea afectelor. M-am mai gîndit apoi la Miranda, această conștiință neprihănită, expresia purității care de fapt este o muză a poeziei și dragostei, visul și aspirația către frumos a omului, simbolul sentimentelor pure. Prin ea și prin Fernando, prin dragostea lor, Shakespeare trasează odată mai mult acea dimensiune a sufletului omenesc care este iubirea și înțelegerea umană. Ileana Iordache, prin fizicul ei apropiat de exigențele rolului, ar fi putut să dea expresie scenică Mirandei. Actrița, stăpînită probabil de timiditate și poate datorită lipsei unui contact mai susținut cu scena, ne-a transmis însă propria ei emoție în fața rolului, și nu pe a Mirandei însăși. De aci, mișcarea ei stingace : de aci, vorbirea precipitată și de multe ori înecată în unda nesiguranței. Și în afară de ceilalți doi actori de care am vorbit, Nicu Dimitriu și C. Bărbulescu, cred că n-aș mai putea spune mare lucru despre nimeni. Căci dacă lui Prospero (Toma Dimitriu, distribuit socotim noi nu cu prea mult discernămînt) nu i se dă conținutul de spiritualitate care să-l înnobileze și să-l caracterizeze în ultimă analiză, el rămîne un personaj secundar, împins în prim plan. Ceea ce a și fost.

Mircea ALEXANDRESCU

Antigona, singură

Teatrul Tineretului: *Antigona* de Sofocle

Atunci cînd, în vîrstă de peste 50 de ani, Sofocle scria *Antigona*, în Atena „secolului" de aur al lui Pericle se dura Parthenonul și se clădeau Propyleele; întrecîndu-se în artă și talent, Phidias și elevii lui ciopleau pe frize și frontoane chipurile nemuritoare ale contemporanelor Antigonei: frumusețea lor era maiestuoasă și simplă, măreață și calmă, senină și dulce. Gesturile lor erau ample, măsurate și liniștite, iar veșmintele cădeau în falduri simetrice pe trupuri armonioase și grave. Și dacă la romani religia era reproducerea, într-o ordine superioară, a strașnicei organizări administrative a cetății, la greci ea era una poetică și vie, mai curînd o satisfacție a inimii decît o preocupare a minții: rugăciunea romanului era o prosternare, cea a atenianului o contemplație. Sub semnul acestui suprem ideal (căruia, în *Criton* și în *Gorgias*, Socrate avea să-i dea o atît de strălucită argumentație filozofică) se desfășoară jertfa Antigonei: legile divine, în a cărora frică s-au scris cele seculare, nu pot, în nici un caz, contraveni tocmai idealului etic de armonie, de ordine, de justiție sau, într-un cuvînt, de umanitate, care le-a născut și le guvernează pe toate. În felul acesta, omul lui Sofocle se înalță către Olimp și zeii coboară către oameni; în felul acesta, mesajul artistului, deși cuprins într-un conflict depășit, în forma lui, de preocupările omului modern, străbate nealterat 25 de veacuri.

Din toate personajele lui Sofocle, Antigona este, poate, cea mai complexă. Și complexitatea ei este cu atît mai admirabilă cu cît, în desfășurarea acțiunii, vom căuta degeaba „cotituri" sau „răsturnări". Personalitatea eroinei se dezvăluie, am zice se *enunță*, încă din cea dintîi scenă a tragediei. Încredințată de dreptatea unei cauze majore, ea ia hotărîrea să împlinească o faptă măreață și temerară: întreaga desfășurare ulterioară nu este decît o perindare a unor circumstanțe care pun în valoare această hotărîre. Încetul cu încetul însă, peisajul lăuntric al eroicei fecioare își destăinuie frumuseți nebănuite. Nestrămutarea voinței se însoțește cu o superbă semeție, izvorîtă din însăși conștiința justeței sale, și astfel o vedem respingînd indignată sfatul pe care i-l dă Ismena de a tăinui înfrîngerea edictului ce avea să-i răpună capul. Ajunsă la momentul ispășirii, la momentul cînd primește, adică, pentru fapta ei, plata pe care bine știa dinainte că o va primi, Antigona, fără să i se frîngă semeția, nu se sfiește totuși să-și plîngă duios și amarnic tragicul destin. După cum arată Croiset, la Sofocle resortul tragic este voința ființei omenești așa cum o poate concepe o conștiință sănătoasă. Voința Antigonei nu mai e, așadar, idealizată, ca în *Prometeul* lui Eschile, semizeu care cunoaște viitorul și care, de altfel, se află deasupra morții; ea nu mai e nici exaltată de un fel de suflu demențial care să o împingă la crimă sau la moarte, ca pe Eteocle din *Șapte contra Tebei* sau pe Oreste din *Choepores*: voința, hotărîrea Antigonei, este voința redusă la singurele și propriile ei forțe, este voința rațională și gîndită, cea care face pe om, cea care îl onorează, chiar atunci cînd îl prăpădește. De aceea, lamentările Antigonei nu sînt o căință; cu siguranță că, dacă ar fi să o ia de la început, ar face la fel. Ele nu sînt decît o reflectare, cît se poate de realistă, a unui caracter profund uman: fecioara justițiară nu e o schemă, o stană rigidă, ci un om tînăr, viu („am fost creată pentru iubire și nu pentru ură"). În tezaurul ei sufletesc, Antigona are suficiente resurse pentru ca, în alte condiții, să fi fost o Julietă.

Concepţia regizorală (A. Pop-Marţian) a stabilit just centrul de greutate al piesei. În ierarhia tradiţională a rolurilor, aşa cum o indică scoliaştii, *protagoniştii* sînt Antigona şi Hemon ; Ismena, paznicul vestitor şi Tirezias sînt deuterogonişti, lui Creon şi Eurydicei revenindu-le rolul de tritagonişti, iar critica clasică relevă ca idee centrală în piesa noastră opoziţia dintre firea ardent-pasionată a Antigonei şi cea gingaşă, blîndă, a Ismenei (contrast drag lui Sofocle, care îl repetă şi în perechea Electra-Chrysotemis din *Electra*). Totuşi, pentru înţelegerea noastră modernă, conflictul tragediei se axează pe ciocnirea Antigona-Creon, aşa cum ne-a fost dat să o vedem la spectacol. Pe lîngă sporirea intensităţii dramatice, această rezolvare pare a-şi găsi o justificare teoretică istorică, de ordin material : tragedia antică jucîndu-se cu numai doi sau trei actori (protagonistul, deuteragonistul şi, de la Sofocle încoace, tritagonistul), fiecare din ei interpretînd în acelaşi spectacol toate rolurile aceluiaşi rang, fatalmente nu puteau apărea simultan pe scenă. (Aşa se explică şi de ce Antigona şi Hemon nu sînt niciodată văzuţi împreună). Cum, în piesa noastră, Antigona este rolul de frunte, cum Ismena este replica ei, lui Creon, care are a convorbi cu amîndouă, nu-i putea reveni în zisa ierarhie tradiţională, decît rolul, în aparenţă numai terţ, de tritagonist. Poate că îndrumarea creatoare către acest făgaş a fost înlesnită şi de puternica personalitate artistică a lui Creon şi de, dimpotrivă, apariţia cu desăvîrşire ştearsă a Ismenei (Ana Dornescu). La rîndul său, Creon (A. Pop-Marţian), care a umplut literalmente scena în partea întîi, unde a înfăţişat pe tiranul crud, orgolios, ba chiar sarcastic, a devenit mai puţin convingător în partea a doua, cînd nenorocirile încep a-l copleşi ; aci, mijloacele de exprimare artistică (voce, gest) reduse la aspectul lor exterior s-au substituit necorespunzător patosului lăuntric.

Moment din scena confruntării

Este, acesta, cu o singură excepţie, pe care ne vom face plăcerea s-o consemnăm mai la vale, păcatul capital al spectacolului de la Teatrul Tineretului : tendinţa, lăudabilă, spre sobrietate şi liniar, în loc să interiorizeze simţirea, aprofundînd-o, a exteriorizat-o, teşind-o, i-a făcut pe cei mai mulţi dintre actori să-şi piardă orice fior dramatic, i-a făcut să rostogolească nişte sunete care, adunate în cuvinte, se aflau întîmplător a fi versuri, în loc să exprime, în versuri, simţirile patetice, delicate sau pline de poezie ale unui text doldora de idei. Fluxul rostirii astfel secat de tălăzuirea conţinutului, gesturile înseşi, în loc ca, într-o armonioasă batere, să-l însoţească, dezmierdîndu-l, n-au putut rămînea decît o zbatere caducă a unor vîslaşi pe uscat !

Paznicul vestitor (Cicerone Ionescu) a apărut ca un soldat shakespearean ; or, chiar dacă uneori caracterul josnic, aproape cinic în sinceritatea lui, al personajului, are o nuanţă comică, trebuie să ţinem seama că, spre deosebire de Plaut şi de Roma, Sofocle şi, în general, spiritul atic, este cu desăvîrşire străin de comicul „gras".

Nici unui actor, mai cu seamă cînd e „prim-amorez", nu i se poate, desigur, reproşa că este frumos ; totuşi Hemon (Alex. Ciprian) a fost prea *numai* frumos. Oricum, iubitului Antigonei, fiinţă superioară şi complexă, i se cere o superioară şi mai complexă cumpănire a opulentelor sale calităţi fizice cu propria sa opulenţă sufletească şi, desigur o viguroasă punere în valoare a acesteia din urmă ; altminteri

Momente din scena despărțirii

spectatorul rămîne puțin nedumerit că Antigona n-a țintit mai sus.

Corul bătrînilor tebani a fost excelent conceput. Tonul calm, egal, este în perfectă concordanță cu conținutul de idei: să nu uităm că bătrînii, „poporul" nu cutează în nici un moment al piesei să înfrunte pe nimeni. Dezaprobarea executării Antigonei ei și-o exprimă numai în lipsa lui Creon, iar obiecțiile pe care le ridică în fața lui sînt minore. Ei nu fac decît să prelungească, învăluind într-o atmosferă de sfătoșenie, ideile actorilor. Aceeași rigiditate însă i-a făcut pe bătrînii tebani să gituie în fașă orice elan, să nimicească imensul lirism din „stasimon"-ul omului sau al Erosului, care a ajuns pînă la noi nimicit de o înțepenire ce nu are nimic comun cu sobrietatea.

Singură Olga Tudorache în rolul Antigonei a avut forță și grație. Replicile pe care i le-a dat lui Creon au fost pe cît de sobre, pe atît de categorice. Mișcările s-au desfășurat unduios și elegant; statura și profilul actriței coborau parcă și ele de pe o amforă. Față de valoarea creației întregului rol, ni s-au părut tocmai de aceea mai puțin reușite ultimele scene, în care și bocetului ei i-a lipsit un grăunte de dulce duioșie. Actorii noștri trebuie să învețe să sufere, și pentru aceasta nici o școală nu e mai bună decît tragedia antică.

Decorurile și costumele (Ion Mitrici), elegante și corecte, au combinat armonios formele și culorile, realizînd un tablou cît se poate de plăcut ochiului. O mențiune specială pentru costumele Antigonei. În schimb, muzica (Theodor Grigoriu; sonorizarea Toto Mihăilescu), deși bună, a ajuns la urechile spectatorilor parazitată de difuzoare imperfecte, ceea ce este cu desăvîrșire inadmisibil.

Din cele cîteva traduceri existente, cea a lui M. Dragomirescu a fost judicios aleasă. O confruntare cu originalul grecesc, la nivelul actual al edițiilor științifice (traducerea datează din 1890), ar fi fost cît se poate de binevenită. Dăm numai două exemple. După cum rezultă din versurile 578 *(ekdétous)* și 916 *(dià heron oüto labor)*, defectuos traduse, Antigona este adusă în fața lui Creon *cu mîinile legate* și astfel, în această poziție, se desfășoară toată scena înfruntării dintre cei doi antagoniști. E lesne de imaginat cît ar fi cîștigat în semnificație și în greutate replicile pe care așa, din această vădit inferioară postură, îndrăznește totuși să i le arunce asupritorului ei. De asemenea, cînd, în peșteră — după cum ne istorisește vestitorul — Creon îl descoperă pe fiul său jelind pe cadavrul Antigonei şi îl imploră să iasă de acolo, Hemon, „privindu-l cu ochii rătăciţi, *il scuipă în obraz*" (ptysas prosópo v. 1232, şi nu „îl îmbrînceşte" cum a fost, eufemic, tradus) şi apoi trage sabia să-l ucidă. Este iarăşi lesne de văzut că, pe lîngă un fapt în plus (dispreţul pe care i-l arată Hemon tatălui său înainte de a încerca să-l suprime), şi povestirea şi-a pierdut din dramatism.

Radu ALBALA

Un mic atelier de creaţie

Teatrul de Stat din Turda: *Misterul de la Hotel Poiana* **de Sadi Rudeanu şi Atanasiu-Atlas;** *Domnişoara Nastasia* **de G. M. Zamfirescu**

La cîteva zeci de kilometri de Cluj, centrul industrial Turda posedă un teatru propriu, teatru care şi-a cîştigat stima şi preţuirea publicului în cei zece ani pe care-i împlineşte în toamnă. Un colectiv puţin numeros (24 de actori) are de făcut faţă unor sarcini multiple şi complexe: prezentarea unor lucrări reprezentative din dramaturgia universală, promovarea de piese originale, organizarea de turnee în regiune, instructaje artistice în întreprinderi etc. Fără a se bizui pe mari personalităţi actoriceşti, pe figuri proeminente, colectivul e compus în cea mai mare parte din actori tineri. Lipsa unor „vîrfuri" a dat prilej însă unora din aceşti tineri actori să-şi încerce forţele în lucrări din „repertoriul mare". Experimentul s-a dovedit util interpreţilor. uneori şi spectacolelor şi, deci, spectatorilor. Foarte ades însă s-a pus problema — înainte de realizarea unui spectacol — folosirii unor metode de educare artistică, de „predarea" elementelor iniţiale ale măiestriei actoriceşti. În faţa regizorilor a stat nu numai sarcina conceperii unui spectacol, ci şi aceea care revine în mod normal unor profesori de „arta actorului".

Apropierea centrului cultural Cluj a însemnat un stimulent, dar şi un neajuns: organele regionale îşi îndreaptă adesea atenţia mai mult asupra centrului unde există mai multe teatre, opere, orchestre etc.

Apoi, de multe ori, actori evidenţiaţi în capitala raională sînt absorbiţi de cea regională, de Teatrul Naţional.

În ultimii ani, teatrul din Turda a avut un singur regizor permanent: Vintilă Rădulescu, în timp ce alţi cîţiva (Radu Miron, Krausz) s-au succedat temporar. Din păcate, Naţionalul din Cluj nu prea a acordat sprijin micului său coleg: la distanţă de mai puţin de o oră, ar fi fost lesne ca regizori şi scenografi să împărtăşească experienţa lor şi scenei din Turda. Condiţiile tehnice ingrate au limitat de multe ori fantezia creatorului de spectacol, i-au ridicat probleme care ţineau mai mult de... prestidigitaţie, pentru a se putea descurca pe scena improprie a unei săliţe de cinema, pe care teatrul o închiriază bisăptămînal. Cîţiva metri adîncime, fără degajamente, o cabină comună, şi programarea unui spectacol o dată la două săptămîni, iată condiţii mai mult decît grele.

Există însă şi o sală de teatru, frumoasă, mare, bine concepută şi... aproape gata. Ceva mai multă operativitate din partea autorităţilor locale va putea pune la dispoziţie inimosului colectiv, încă toamna aceasta, sala pe care o aşteaptă.

În aceste împrejurări, latura puţin dificilă a condiţiilor de activitate îşi are şi reversul ei avantajos: teatrul şi-a extins munca artistică în deplasări prin regiune şi chiar mai departe (uneori inexplicabil de departe), dînd reprezentaţii cu precădere în centrele muncitoreşti şi agricole.

Fără a urmări rezolvări revelatorii sau îndrăzneli, teatrul din Turda tinde decent spre acurateţe, spre folosirea creatoare a membrilor colectivului său. Stagiunea trecută a prezentat, printre altele: *Georges Dandin, Doctor în filozofie, Omul cu mirţoaga*; stagiunea aceasta: piesa lui V. Pistolenko, *Dragostea Aniei Berezko* (premieră pe ţară), *Conştiinţa furată* de T. Buşecan, *Misterul de la Hotel Poiana, Filumena Marturano, Domnişoara Nastasia* şi *Suflete de hirtie.*

Un repertoriu urmărind deci satisfacerea unor gusturi diverse, prin piese diverse ca genuri, în care primează comedia.

Lipsește din profilul teatrului repertoriul clasic romînesc, ca și piesele care să surprindă probleme ale construcției socialiste. Teatrul nu și-a închegat desigur un profil limpede, dar are un grup de tineri talentați (A. Bessoiu, Ionel Banu, Puica Sterian, Rodica Radu, N. Ciocoiu), care, alături de cîțiva actori maturi (Gh. Radu, Ion Lupu, Enna Cenariu, Ion Lorent, T. Cazimir, C. Miron, Nella Comloșan, Vl. Eggert) și de regizorul V. Rădulescu, se străduiesc să-l atingă. Entuziasmul nu le lipsește, dar înainte de orice alte considerații, teatrul așteaptă să intre în sala potrivită năzuințelor, eforturilor și elanului ce-l caracterizează.

*

Comedia bufă, pare-se că a devenit un „gen provincial". O abordează mai ales teatrele din capitalele raionale...

Așadar, *Misterul de la Hotel Poiana,* comedie polițistă de Sadi Rudeanu și I. Atanasiu-Atlas, a văzut lumina premierei la Turda.

Autorii (umoriști, familiarizați cu teatrul mai ales prin intermediul estradei) au urmărit să scrie o piesă la care „să se rîdă". Au desfășurat deci replici de spirit, poante, situații ilare, aforisme inteligente și metafore, au condus eroii spre lovituri de efect și nu s-au ferit nici de cele mai „clasice" mijloace ale genului, atunci cînd și-au ascuns eroii într-o ladă, din care să apară la nevoie. Subiectul frizează schema unui roman polițist. Într-o cabană, undeva la munte, sînt surprinși de viscol un grup de actori care dau un spectacol la un centru forestier, un gazetar, un fotograf și un casier care vine să plătească muncitorilor salariile. Tînărul actor Doru află că iubita sa, Julieta, e gata să fugă în aceeași noapte cu Andrei, amorezul trupei. Cu ajutorul actorului Alecu, el năvălește noaptea în camera amorezului și-l leagă fedeleș, cu scopul de a-l imobiliza. Dar... junele actor se mutase în altă cameră, înlocuit fiind cu cel care ducea banii — casierul. Gluma nevinovată se termină prost : dispare geanta cu o sumă importantă. Cine e vinovatul ? Nea Gavrilă, portarul, are mania romanelor polițiste ; și — parodie de Sherlock Holmes — încearcă să facă investigații. Încurcături, ițe înnodate și deznodate, pentru a se demonstra că toți oamenii au conștiința bunului obștesc, că ei toți veghează. Și totuși, calitatea de „piesă polițistă" e subsidiară. Autorii au avut nevoie de arsenalul uzual al romanului-foileton mai mult pentru a-și îngroșa eroii, situațiile, glumele.

Nu ne vom pune lentile speciale pentru a căuta probleme mari acolo unde ele nu au fost gîndite inițial, nici caractere săpate în piatră acolo unde s-au proiectat siluete, ci ne vom apropia cu simpatie de o comedie fără pretenții, plină de tinerețe și mișcare. Atunci cînd autorii au încercat să-și hiperjustifice piesa, să-i găsească în mod artificial o semnificație, replicile despre vigilență au distonat, după cum mai puțin izbutit e finalul, care găsește totuși un bandit veritabil, în timp ce piesa, în cea mai mare parte a ei, a avut un aer de farsă generală, de tiflă la adresa romanului polițist.

Am reproșa autorilor că n-au reușit să lege mai bine schelăria textului dramatic prin legături umane mai trainice, prin sentimente și corelații mai calde (dragoste, ură, prietenie), care ar fi cimentat arhitectura, pentru a nu lăsa impresia că eroii sînt doar pretextul situațiilor comice. Oamenii se prefac uneori că sînt veseli, triști sau speriați, iar legătura sentimentală Andrei-Julieta se destramă rapid și fără prea multe justificări. Prin noianul de replici vii, hazoase, dovedind incontestabilul talent al celor doi umoriști, vom întîlni altele mai banale, situații „trase de păr", efecte gratuite (scena cu lada în care eroii sînt ascunși doar pentru a provoca un rîs îndoielnic).

Față de greutatea de a putea alege materialul necesar unei „comedii pozitive", în care ironia și umorul sînt elementele uzuale, iar satira nu-și desfășoară armele incisive pentru că totuși eroii sînt simpatici, I. Atanasiu-Atlas și Sadi Rudeanu au reușit să închege un text amuzant, agreabil, la care „s-a rîs" ; experimentul lor e util iar „laboratorul" i-a servit bine.

Ce păcat că atunci cînd vorbești despre un colectiv artistic trebuie să ții seama de unele „condiți obiective", despre care pomeneam și la început. Judecata de valoare devine improprie sau înnegurată de circumstanțele atenuante.

Pe o scenă pe care un actor purtat de avînt, ar putea lesne ateriza în capul spectatorilor din primele rînduri, decorul e condamnat deci să fie meschin, ingrat, iar jocul actorilor aliniat pe grupe ca la instrucția militară. Unde e vina regizorului, unde e cea a sălii ?

Și totuși, regizorul Radu Miron a operat aproape ca un scamator, creînd adîncimi scenice pe spații de cîțiva metri, dînd iluzia unei case de odihnă (cu ajutorul scenografului Mihai Nemeș). Radu Miron a tratat textul cu o lăudabilă seriozitate artistică, a sporit efectele comice prin contrastul definitoriu al umorului și nu prin șarjă și vulgarități. Spectacolul are o caligrafie personală, acuratețe și bun gust, un ritm ascendent (mai puțin izbutite, scenele lirice).

O echipă de actori tineri au „încălzit" spectacolul, estompînd prin exuberanță naturală fisurile textului ; se cuvin a fi pomeniți : cuplul Avram Bessoiu — Ionel Banu, care a folosit economic arsenalul comic, într-o manieră personală, care a împrumutat autenticitate personajelor ; Gh. Radu, actor de substanță, complex înzestrat și vădind de asemenea o optică personală a umorului ; Ion Lorenț, într-o compoziție juvenilizată a unei siluete de portar „detectiv", Ion Lupu, care a schițat cu eleganță o siluetă de „actor", C. Miron (un „cap de expresie" volubil), într-un rol ingrat.

*

Domnișoara Nastasia prezentată pe aceeași scenă ne-a demonstrat de asemenea strădaniile regizorului Vintilă Rădulescu de a rezolva mișcarea scenică în spațiul unui „ring de box".

Urmărind mai puțin atmosfera generală, sugerată de G. M. Zamfirescu în rolurile episodice (forțată poate și de disponibilități locale), regia a axat spectacolul pe cei trei piloni : Nastasia, Vulpașin, Sorcovă.

Puica Sterian are toate calitățile dramatice pentru a-și desăvîrși personajul, bine gîndit, într-un pasionat crescendo dramatic (lipsit însă de final). Cu o gamă variată, tînăra interpretă a stăpînit scena, cu toată lipsa de experiență actoricească, desfășurînd fațetele diverse ale rolului, din care nu a exclus unda adîncă de feminitate suavă, care prevestește însă ecourile tragice. Realizat în acest plan ni s-a părut tabloul în care Nastasia își dă frîu liber năzuințelor ei de fericire.

T. Cazimir are virtualitatea pentru a crea un Vulpașin colțuros, pătimaș, și din jocul său reiese că e și un actor care-și gîndește rolul. Pedalînd însă prea mult pe efecte vocale, actorul și-a păstrat totuși încă mocnit suflul grav care să dea eroului puterea de a trece dincolo de scenă. Ion Lorenț e o prezență fizică ideală pentru Sorcovă și parțial a compus rolul ; nu a avut însă un ritm consecvent și de aceea unele scene i-au „scăpat". Ionel Banu a făcut mai mult decît o apariție scenică din Luca Lacrimă, iar A. Bessoiu a creionat sugestiv un fante de mahala, însoțit de pitoreștile compoziții ale lui Kitty Moisiu-Mantu și A. Pădeanu-Florescu.

*

Teatrul din Turda, un mic atelier de creație artistică, ai cărui actori se devotează propagandei teatrale în locurile în care odinioară arta pătrundea cu greu, împlinește toamna aceasta zece ani de la înființare.

E un jubileu pe care colectivul se cuvine să-l prăznuiască în casă nouă !

Al. POPOVICI

„Început de veac" la Satu-Mare

Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare : *Mansarda* **de A. Gehri ;** *Scampolo* **de D. Nicodemi ;** *Surorile Tündérlaki* **de Heltai Jenő**

La ultimele trei piese reprezentate de tînăra echipă sătmăreană : *Mansarda* de Alfred Gehri, *Scampolo* de Dario Nicodemi și *Surorile Tündérlaki* de Heltai Jenö, am trăit senzația omului care, ieșind primăvara în cîmp dornic să vadă și să miroasă florile proaspete ale anotimpului, întîlnește în locul lor, ținîndu-se cu anevoie drepte, cîteva flori presate de ierbar, cu un vag suvenir al culorii și parfumului de odinioară. Toate cele trei piese aparţin unor scriitori născuţi în secolul trecut, toate trei sînt elaborate în spiritul începutului de veac XX, cea mai „modernă", ca ambianţă, fiind comedioara lui Nicodemi, iar cea mai interesantă ca problematică — piesa lui Heltai.

M-am întrebat şi mă întreb şi acum : de ce le-o fi ales consiliul artistic de la Satu Mare pe toate trei *deodată*, pentru *aceeaşi* stagiune ? Fiecare din ele, în parte, nu zic nu, putea să constituie la nevoie un motiv de colorare a unui repertoriu bine echilibrat pe diversele compartimente ale dramaturgiei generale. Chiar la Satu Mare, după şi pe lîngă *Zile obişnuite, Steaua fără nume, Iubire, Romeo şi Julieta, Bătrîneţe zbuciumată* etc., hai să zicem că se potrivea o *Mansardă* sau mai ales *Surorile Tündérlaki*. Dar toate cele trei piese despre care vorbesc, e prea mult ! Ca şi cum programul muzical, pe o lună încheiată, la posturile de radio ar putea fi alcătuit exclusiv din romanţe vechi : oricît de frumoase, pînă la urmă plictisesc, satură.

Dar chiar presupunînd că teatrul ar fi intenţionat să prezinte sistematic — ca la conferinţele experimentale — un moment, o etapă a dramaturgiei europene, piesele jucate actualmente la Satu Mare, poate cu excepţia lucrării lui Heltai, tot nu s-ar număra printre cele mai frumoase şi mai reprezentative ale epocii. Căci ce justifică, de pildă, deshumarea *Mansardei ?* E o poveste facilă, uşor melodramatică, a unor parizieni care locuiesc la etajul şase, la mansardă, adică acolo unde apartamentele nu mai sînt apartamente şi camerele, camere — povestea unor oameni săraci, cu necazuri foarte amare şi bucurii foarte mărunte. În odaia de închiriat din exploatarea soţilor Maret vine să locuiască un tînăr student, frumuşel şi uşuratic, Jonval. De el se îndrăgosteşte, pînă la pierzanie, Edwige, fiica dulce şi şchioapă a unui funcţionar, Hochepot, care în orele libere dictează romane de aventuri. Jonval profită de sentimentele Edwigei şi o lasă gravidă, cultivînd totodată, în continuare, legăturile amoroase cu o stranie şi sensuală tînără din „lumea bună". Pînă la urmă, totul se aranjează : Edwige, după o tentativă de sinucidere, se căsătoreşte cu Jojo, un tînăr locatar al mansardei, care a iubit-o de totdeauna fără speranţă şi care îi va recunoaşte copilul ; bîrfitoarele mansardei, în frunte cu doamna Maret şi cu Germaine, soţia pictorului Lescalier, sînt mulţumite că au asistat la o „dramă" sentimentală, iar frumuşelul Jonval pleacă din mansardă aşa cum a venit : cu valiza în mînă şi pălăria pe-o ureche. Piesa e o încercare — una din multele la modă, acum vreo 30 de ani — de a „secţiona", viaţa la un anumit nivel al societăţii, în cazul de faţă la nivelul mansardelor. O încercare de a urmări paralel şi simultan mai multe destine, dar fie pentru că formula dramaturgică e prin ea însăşi limitativă, fie că autorul e lipsit de forţă, totul se rezolvă la scara melodramei superficiale şi a pitorescului exterior. (Unul din momentele cele mai „tari" ale piesei şi ale spectacolului e, de pildă, acela cînd Jojo îşi ia mireasa şchioapă în braţe, pentru a coborî scările ; întreaga asistenţă feminină scoate un spontan · „Vai ! săraca...")

Nu mai bine stau lucrurile cu *Scampolo*, deşi acţiunea e mai unitară şi personajele mai puţine. O fetiţă deşteaptă, zglobie, vagabondă şi analfabetă — al cărei mare haz e că spune lucrurilor pe nume într-o ambianţă ipocrită — ajunge să fie preferată de inginerul Titus, unei femei interesate şi rele, Bianca. Autorul, Nicodemi, contemporan şi prieten cu Pirandello, încearcă să aplice la modul bulevardier (mai precis: salonard) şi ca atare minor, jocul dintre aparenţă şi realitate, pus în circulaţie de creatorul celor *Şase personaje*. O morală, o semnificaţie, totuşi ? Mica vagabondă face mat un domn şi o doamnă din „high life" şi cucereşte inima cinstitului inginer Titus : cam puţin şi cam firav[1].

În sfîrşit, cu *Surorile Tündérlaki*, intrăm într-o problematică mai densă, într-o lume dramaticeşte adevărată, unde ciocnirile corespund unor motive sociale şi umane clar determinate. E de departe cea mai valoroasă din piesele în discuţie, atît prin construcţie, prin conducerea conflictului şi a dialogului, cît mai ales prin mesaj. O familie scăpătată, cu patru fete în pragul măritișului, lipsită de aportul unui bărbat, este întreținută de una dintre fete, Boriska, amanta unui baron bogat. Boriska a făcut și face acest sacrificiu pentru familie — de altfel, o familie de răsfățați nerecunoscători, cu excepția micii Sári — în pofida dragostei sincere care o mînă spre Pázmán Sándor, un scriitoraș sărac. La un moment dat, Boriska încearcă să rupă legăturile cu baronul și să urmeze calea inimii. Toți se reped asupra ei în numele noțiunii sacre de familie : doamna Berg bătrîna, Olga, Manci, logodnicul acesteia Petrencey, profesor de gimnastică — și reușesc s-o convingă să renunțe la proiectul ei, făcînd-o să simtă, în același timp, disprețul lor moral pentru condiția ei de ibovnică. Singură Sári, cea mai mică dintre surori, o înțelege pe Boriska și e gata să se jertfească pentru fericirea ei, se oferă să-i ia locul în patul baronului. Intențiile Sárei sînt descoperite și, în final, asistăm la o nobilă uniune, a fetelor Tünderlaki întru salvarea cinstei mezinei. Aceasta din urmă e, într-adevăr, salvată și totul își reia cursul obișnuit, cu prețul renunțării Boriskăi la fericire. Heltai a surprins cu exactitate și finețe psihologică acest sens al solidarizării morale în fața celui avut, a celui cu bani, care nu poate și nu trebuie să cumpere orice, inclusiv nevinovăția unei fecioare. Deosebit de expresive sînt scenele de confruntare ale Boriskăi cu familia (actul II) și cele din final, din casa baronului, unde instinctul de apărare le adună pe toate fetele.

---

[1] O informare de ordin filologic: titlul original al comediei şi totodată porecla fetei e *Scampolo*, ceea ce înseamnă petec de stofă, cupon pus în vînzare la solduri. Traducerea maghiară e *Tacskó*, adică ştrengăriţă, ceea ce atenuează bruma de semnificaţie socială a versiunii italiene.

E limpede că, din grupul celor trei piese, singura care rezistă exigențelor unui repertoriu chibzuit e *Surorile Tünderlaki*. Celelalte două ar fi putut să-și cedeze locul unei alegeri mai fericite, mai bine axate pe valoare artistică și pe semnificații de mesaj. Așa cum s-a configurat, totuși, repertoriul sătmărean a plătit un tribut, — după opinia mea, prea generos — începutului de veac dramaturgic ; în alți termeni, a fost prea concesiv față de o literatură de mîna a doua, desuetă și destul de puțin interesantă. Oricum, făcînd și această experiență, teatrul din Satu Mare va putea să se orienteze de aci înainte spre un repertoriu robust, deschis pieselor de valoare ce-și așteaptă realizarea scenică. Adică, să prefere florile mereu proaspete de cîmp, celor presate într-un album...

E știut că Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare dispune de un colectiv foarte tînăr, dacă nu cel mai tînăr din țară. Actorii de aici — aproape toți din aceeași promoție a Institutului din Cluj — au avut și au avantajul omogenității, al înțelegerii reciproce, al comunității de vîrstă și de viziune asupra artei teatrale, polarizați fiind în jurul unui regizor capabil, de vîrsta lor, Harag György. Am verificat, și de data aceasta, predilecția colectivului sătmărean : compunerea tipologică, colorarea pitorească, închegarea atmosferei din detalii și gesturi familiare, pe scurt, un teatru bazat, actoricește, mai mult pe migală miniaturală decît pe respirație vastă, pe patos. (Insuccesul, la timpul său, cu *Romeo și Julieta* nu s-a datorat, după opinia mea, atît viziunii plastice a regizorilor, cît insuficienței jocului actoricesc.) Înclinația aceasta e meritorie, dar nu suficientă, și în orice caz e menită să susțină talentele mijlocii, fără să deschidă aripile de mai mare anvergură. De altfel, acestea din urmă s-au manifestat totuși, cum era și firesc, dincolo de asemenea concepție restrictivă, pe cont propriu. Dar să venim la obiect.

Mansarda a constituit încă un prilej pentru Harag György să-și desfășoare gustul pentru diversificarea compozițională a tipurilor, pentru descrierea ambianței prin semnele ei cotidiene, banale, și spectacolul e reușit din acest punct de vedere. Dar nici regia, nici actorii n-au izbutit să suplinească lipsa de consistență a piesei, și de aceea n-am asistat la nici un moment de strălucire interpretativă, ci doar la o omogenă nuanțare a atmosferei (scenele de bîrfă, sărbătorirea Edwigei, certurile conjugale etc.). Nici chiar Elekes Emma (Edwige), care a îmbinat procedeele ingenuei cu cele de compoziție (eroina e șchioapă), nu s-a ilustrat în mod deosebit, tocmai din pricina puținătății textului, deși a făcut toate eforturile de sinceritate pasională. Interpretările cele mai izbutite rămîn astfel cele strict compoziționale : Földesi Ilona (d-na Maret), poate puțin prea vulgară în mișcare, Nagy Iza (Jeanne) și mai ales T. Lukács Éva (Germaine), plină de temperament și de zel al bîrfei. Ács Alajos (Jonval), într-un rol de canalie simpatică, a fost mai mult simpatic și prea puțin canalie.

Mi-aş îngădui să remarc că — poate, datorită şi traducerii — atmosfera, tonalitatea replicilor şi configuraţia tipurilor au fost sensibil maghiarizate, mult aduse la condiţiile imediate ale actorilor. Aceasta s-a resimţit în special în interpretarea, altfel foarte decentă, a lui Deési Jenö (Hochepot) şi în aceea a lui Csiky András (pictorul Lescalier), interesant numai prin noutatea măştii.

Foarte bine dirijată, ca de obicei la Harag, mişcarea scenică, atît individuală, cît şi în scenele colective. Pentru decorarea *Mansardei,* teatrul a apelat la scenograful bucureştean Sergiu Singer, care a izbutit să dea, pe un spaţiu restrîns, iluzia vieţii din podul unui bloc parizian. Decorul nu e, bineînţeles, decît o secţiune transversală a unei case, la nivelul mansardei, dar atît liniile, cît şi culorile rezultate sînt pregnante, expresive, contribuie la realizarea atmosferei. Frumos, fundalul pictat cu acoperişuri şi siluete de arbori şi case.

Scampolo şi *Surorile Tünderlaki* au fost regizate de Farkas István, cu bun gust şi cu măsură, fără exhibiţii. Despre *Scampolo* n-am prea multe de spus : spectacolul, ca şi piesa, a fost firav, deşi s-a bucurat de o interpretare bună, din care s-a evidenţiat Elekes Emma (Scampolo), vioaie, promptă şi feminină.

Că *Surorile Tünderlaki* ar fi fost absolut de ajuns pe linia celor trei piese o demonstrează şi realizările actoriceşti, care nu sînt decît o treaptă superioară a unor roluri corespunzătoare din *Scampolo* şi *Mansarda.* Mă refer în special la Elekes Emma (Sári), Bartos Ede (Baronul) şi chiar Földesi Ilona (d-na Berg) şi Nagy Iza (d-na Malvin). Piesa lui Heltai Jenö a dat mai multă încredere actorilor, care s-au simţit evident mai stăpîni pe partitură. S-a jucat frumos, cu sensibilitate pentru nuanţele sufleteşti, nu s-au exagerat efectele de melodramă şi nu s-a apăsat pe caracterele negative (Petrencey Gáspár, cu justă măsură incarnat de Korcsmáros Jenö). Dar succesul spectacolului, căci e vorba de un real succes, se bazează în special pe patrulaterul Boriska — Pázmán — Sári — Baronul, interpretat de Tarnoi Emilia, Ács Alajos, Elekes Emma şi Bartos Ede. Aceşti patru actori au avut — cu mijloace net diferenţiate pe structura respectivelor personaje — realizări de artă veritabilă. Îndeosebi Tarnoi Emilia m-a impresionat favorabil prin căldura, prin gingăşia sufletească, prin tactul şi graţia împrumutate cu multă nobleţe personajului Boriska. Tot la ea am observat un anumit patos, o anumită lansare, ce o distinge faţă de restul colectivului, aşa cum îl distinge şi pe Ács Alajos, la fel de dăruit şi de animat lăuntric. Bartos Ede a recurs la mijloacele compoziţiei, izbutind să întrunească în masca aleasă toate trăsăturile aristocratului, de la orgoliu la abjecţia manierată. În sfîrşit, Elekes Emma s-a integrat pe deplin generosului ei personaj, fetei naive şi sensibile, împiedicată în ultima clipă de a se arunca „în întuneric".

Surorile Tünderlaki e un spectacol bine pus în scenă, cu momente de intensitate dramatică şi chiar de poezie (întrunirea familială din actul II, scena Boriska-Pázmán şi Sári-Baronul, tot din actul II, ca şi finalul piesei, rezolvat cu o fină amărăciune). De aceea, prefer să consider activitatea viitoare a sătmărenilor prin prisma datelor lui. Teatrul are în faţă montarea *Ultimului tren* şi a unui *Don Juan* de Molière (în regia lui Miron Niculescu). Am certitudinea că aceste spectacole vor scoate colectivul de la Satu Mare din negurosul început de veac în care l-au reţinut, prea mult, *Mansarda* şi *Scampolo.*

Fl. P.

însemnări

Veşmîntul la repetiţie

După faza de lectură la masă, orice repetiţie trece în mod firesc la punerea propriu-zisă în scenă. Adică, de la o debitare *pe loc* a dialogului, la interpretarea lui *în mişcare.* Indicaţiile autorilor înşişi — ca să nu vorbim de cele strict regizorale — sînt nenumărate şi felurite, de cele mai multe ori în funcţie de situaţia dramatică, de ambianţă, de caracterul personajelor etc. „Se aşează", „se ridică şi se plimbă nervos", „bate cu pumnul în masă", „ingenunchie", „se aruncă la picioarele lui (ei)", „se lipeşte de perete", „se tîrăşte pe jos", „sare pe fereastră" etc., etc. — iată doar cîteva indicaţii de acţiune fizică, date, în paranteze sau nu, de autorii de dramă sau de comedie. E lesne de înţeles că toate aceste recomandări de mişcare trebuie să se împlinească asiduu în fiece repetiţie, pînă cînd se vor transforma în habitudini, integrîndu-se organic în imaginea scenică.

Or, ce se întîmplă ? Actorii noştri nu sînt în măsură, la repetiţii, să execute mişcările indicate de autor sau de regie. Fiindcă nu vor ? Cu mici excepţii, bunăvoinţă este. Fiindcă nu ştiu ? Ba, cei mai mulţi ar şti. Adevărul e că *nu pot.* Nu pot, din pricina îmbrăcăminţii. De fapt, cum să îngenunchi cu hainele proprii pe scîndurile de obicei pline de praf ale scenei ? Se boţesc, se murdăresc, se uzează, nu sînt făcute pentru mişcări scenice. Şi-atunci, totul se simplifică : nu se mai execută mişcarea întreagă, ci doar se schiţează, sau de multe ori, se trece peste ea, amînîndu-se pînă la „generale". Dar nici la repetiţiile generale, cu costume, acţiunile fizice nu sînt complet duse la capăt, pentru că pluteşte iminenţa premierei, unde actorul nu poate apărea cu maillotul, cu rochia, cu pantalonul etc., murdare sau şifonate. Şi execuţia fidelă a indicaţiilor de mişcare scenică e din nou amînată pînă la premieră, unde bineînţeles, din lipsă de exerciţiu, apare aproximativă, diletantă...

Există — bineînţeles, pe lîngă fireasca exigenţă de curăţenie a scenei — o singură soluţie de bun simţ : actorii să îmbrace *costume de repetiţie.* E neapărat necesar, fiindcă numai aşa vor putea atinge o justă şi completă interpretare artistică. Îmbrăcînd un maillot, un training, o salopetă, actorul va avea mai deplin sensul repetiţiei, îşi va simţi mişcările libere şi degajate, va putea îndeplini oricînd orice indicaţie de acţiune fizică.

Am asistat la nenumărate repetiţii în care miza în scenă mai complicată era mereu amînată, dacă nu escamotată. În detrimentul repetiţiei, al spectacolului, al desăvîrşirii artei actoriceşti. Cu atît mai regretabil, cu cît remediul e cît se poate de simplu şi la îndemîna oricui.

Spiritul critic al directorului

Există un sentiment mai firesc şi mai legitim decît iubirea mamei pentru copiii ei ? Şi, după clişeul acesta, nu e tot atît de firesc şi de legitim ca un director să-şi iubească teatrul pe care-l conduce? Ar fi neomenos să contrazicem asemenea legi ale naturii. Numai că omenie, în cazul de față, nu înseamnă doar alintare, atașament, dăruire totală, spirit de sacrificiu. Poate că unei mame i se mai iartă iubirea oarbă pentru un copil, *oricum* ar fi și *orice* ar face acest copil. În ciuda analogiei, unui director nu i se mai iartă același lucru.

Căci, ce se întîmplă? Discutați cu directorii de teatru, surprindeți-i în colocviile lor cu proprii actori, citiți gazetele de perete cu evidențieri, participați la ședințe de producție: *fiecare* nou spectacol al teatrului e, inevitabil și indiscutabil, un *pas înainte*, un *succes*, dacă nu un *triumf*, față de cele anterioare; *fiecare* spectacol e *cel mai bun al stagiunii* (din București, din regiune, din regiunea istorică, din țară!); după *fiecare* premieră aproape, se vorbește de premiu de stat, pe care teatrul îl merită și-l va dobîndi, fără doar și poate... Entuziasmul acesta față de propriile realizări crește, crește și umflă întregul colectiv și-apoi se particularizează, se individualizează: *fiecare* rol interpretat e o *creație*, *fiecare* actor e un *geniu*, și așa mai departe. Nu zic că directorul e unicul care întreține această atmosferă de progresivă autosatisfacție, dar în orice caz e unul din promovatorii ei cei mai activi, în timp ce ar trebui să fie persoana responsabilă cu *luciditatea* în teatru, unde se știe cît de ușor se aprind visurile de grandoare.

Fenomenul pe care l-am semnalat e aproape general: mai toți directorii își flatează instituția, lăsîndu-se astfel flatați ei înșiși. Le lipsește spiritul critic — criteriile riguroase — cu care izbutesc, totuși!, să aprecieze spectacolele celorlalte teatre. Astfel stînd lucrurile, e ușor de imaginat cît e de inoportun — pentru tine, critic de teatru — să încerci să demonstrezi că anume spectacol nu e chiar un succes, iar cutare actor n-a fost de-a dreptul genial! Între critica dramatică și teatru se lasă uneori oblonul de fier al impermeabilității, al non-receptivității, și de aici supărări, resentimente, neînțelegeri reciproce. Ce bine ar fi dacă, pe lîngă alte multiple îndatoriri, directorii de teatru s-ar constitui în cei dintîi critici ai instituțiilor și colectivelor pe care le conduc! Ce serioasă contribuție la stabilirea unui climat de dreaptă ierarhizare a valorilor, de liberă și constructivă discuție a spectacolelor, de superioară comprehensiune reciprocă!

Directorul de teatru trebuie să înțeleagă că ascuțirea spiritului critic și în interiorul propriului colectiv e un factor important în asigurarea progresului și ascensiunii instituției. Și, printre atîtea „succese", „triumfuri", „creații", și alte „genialități", să caute, hotărît și senin, grăuntele cu adevărat de artă, pe care *cu toată certitudinea* îl are și colectivul său...

Fl. P.

Theodor Kiriacoff-Suruceanu

Scenografia este o artă tînără, mai ales la noi în țară. Istoria ei e scurtă, atît de scurtă încît în marile enciclopedii din secolul trecut nici nu-i cuprinsă. Pe tărîmul acestei arte, astăzi la mare cinste și cu rol de prim ordin, Theodor Kiriacoff-Suruceanu — de curînd și prea de timpuriu dispărut — a fost, la noi, unul dintre pionieri. Înaintea lui, cel puțin pe afișele Teatrului Național din Iași, nu figurase niciodată numele vreunui pictor decorator. El a dat grai artei mute a scenografiei și a început să transforme acum treizeci și ceva de ani, decorul care pînă atunci era un figurant aproape mereu același în toate spectacolele, într-un interpret care vorbea ochiului și inimii în aceeași măsură în care marii actori vorbesc urechilor și minții, înzestrînd plastica cu cuvînt, așa cum actorii mari înzestrează cuvîntul cu colorit și plasticitate. De aceea și-a cîștigat dreptul de a figura pe afiș alături de autor, de regizor și de interpreți.

În cariera lui, începută la Chișinău în anul 1925, pe cînd era încă profesor — cel mai tînăr profesor (avea 24 de ani) — la școala de Belle Arte, a făcut decorurile la peste trei sute de piese — antice, clasice, moderne, modernissime și contemporane — în toate stilurile și genurile, fără a copia niciodată pe alții și — ceea ce e și mai mult — fără a se copia nici pe sine însuși.

Cine poate cuprinde cu mintea cîtă fantezie cere elaborarea atîtor sute și sute de schițe (căci o piesă avea cîteodată 15—18 tablouri, cum a fost cazul cu *Periferie* de Fr. Langer, cum a fost cazul cu *Ratații* de Lenormand etc.), numai acela își poate da seama cît talent creator, ce bogată paletă, cît „ingegno" — cum spun italienii — trebuie să aibă scenograful care îşi impune să ilustreze şi să exprime plastic textul unei opere dramatice, cu dorinţa de a se achita de această sarcină, nu meşteşugăreşte ci artisticeşte.

Kiriacoff avea toate acestea. Şi le avea din belşug. Atît de îmbelşugate erau apele fanteziei sale creatoare încît invadau şi alte cîmpuri : de la caricatura propriu-zisă la sculptura în lemn, de la iconografia neo-bizantină la pictura pentru copii şi arta costumului. Lucra fresce murale şi clişee în linoleum, decoruri din mucava şi miniaturi dintr-un material de fabricaţie proprie. Fugind de orice manierism, dorind să se înnoiască de fiece dată cînd se înfăţişa publicului cu o premieră, folosea rînd pe rînd toate clapele claviaturii plastice şi evolua cu mare uşurinţă de la infraroşu la ultraviolet. A ştiut să creeze atmosfera sumbră din *Puterea întunericului*, restrîngînd scena mare a „Naţionalului" din Iaşi la o izbă din bîrne grele şi groase, în care nota realistă era vădit în intenţia artistului şi a ştiut tot atît de bine să se ridice pînă la poezia feerică şi să înalţe şi mai sus scena imensă a operei din Bucureşti, atingînd luceafărul cu munţii pe care i-a făcut în finalul baletului *Călin*. Acolo — bîrne apăsătoare şi grele din lemn, aici — văl diafan purtat de vînturi, parcă pluteau în aer poalele Polymniei însăşi.

Kiriacoff şi-a purtat talentul nu numai de la Iaşi la Bucureşti, ci şi aici în Capitală : de la Teatrul de Operă şi Balet la Teatrul C.F.R.—Giuleşti şi de la Teatrul Armatei la Teatrul de Operetă, plus activitatea din provincie ; mai mult : a dus faima scenografiei romîneşti şi peste hotare : la Paris şi la Praga, în Germania şi în Bulgaria.

A fost un meşter al tălmăcirilor de intenţii dramatice. A fost un strălucit virtuoz al culorilor şi liniilor. Cel mai autentic ilustrator al popularului Creangă în ilustrarea căruia precum şi în *Catikeţii de la Humuleşti* a profesorului Mironescu, montată la Iaşi, şi-a dovedit legăturile sufleteşti şi de sînge cu poporul şi totodată finul evocator al pitorescului extrem-oriental din *Cio-Cio-San*.

Spunea încă de acum douăzeci de ani : „Comandamentele pentru un pictor decorator sînt : ridicarea valorii artistice a spectacolului, creînd un cadru adecvat textului şi scoaterea în evidenţă a liniilor esenţiale ale lucrării dramatice printr-o prezentare nebănuită..."

Pe lîngă aceste comandamente, el a mai dovedit în ultimii ani prin fapte artistice, că mai cunoaşte şi altele : comandamentul de a promova o artă decorativă naţională şi comandamentul de a valorifica de pe scenă lucrări originale, servind totodată principiile artei realiste. Şi Suruceanul fericit inspirat care a creat pe vremuri memorabilele decoruri pentru *Neamul Şoimăreştilor* de Mihail Sadoveanu, a ascultat cu drag de aceste comandamente şi în afară de decorurile pentru *Înşir'te mărgărite* de Victor Eftimiu, a creat atmosfera de incantaţie din *Călin, Harap alb* ş.a. ceea ce nu l-a împiedicat să redea cu un viguros realism culoarea locală în montări care îşi aveau locul de acţiune în celestul imperiu, la Honolulu, în Spania, în împărăţia Soarelui Răsare, în *Azilul de noapte*, într-o mansardă a boemei pariziene, în somptuosul palat al ducelui din *Rigoletto* sau în iarmarocul din Sorocinsk.

Era un om dublat de o aleasă cultură, de o rafinată intuiţie artistică şi de un trudnic îndrăgostit de planşele scenei.

I. F.

Rectificare. In nr. 5 al revistei noastre la pagina 23, în articolul „Pretextul actualităţii", numele a două personaje din piesa *Flacăra vie :* Şerban Mărgărit şi prof. Răulescu au fost inversate. Facem cuvenita rectificare.

meridiane

Trecere în revistă a repertoriului teatrelor bulgare*

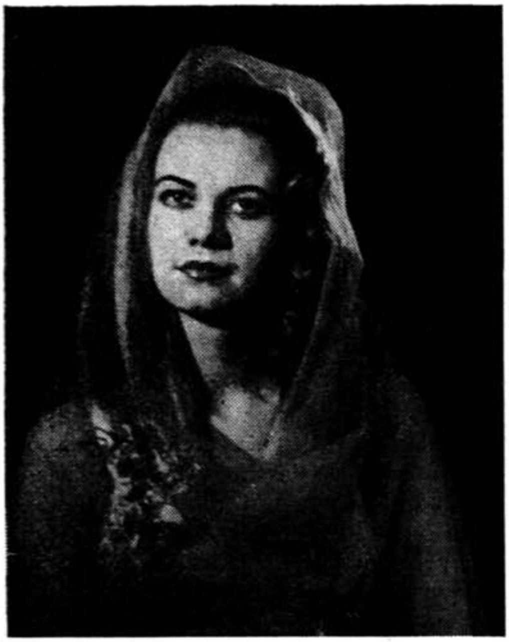
Deschisă, pe toate scenele țării, cu o lucrare din dramaturgia clasică sau contemporană originală, stagiunea care s-a încheiat nu a fost prea bogată în creații noi. Totuși, încă în prima jumătate a stagiunii, spectatorii au avut prilejul să urmărească o interesantă evocare dramatică a mișcării de rezistență împotriva fascismului : *Inelul de argint* de Ivan Dontoșev. De asemenea, la Teatrul Tineretului din Sofia s-a montat pentru prima oară unica lucrare dramatică a marelui poet Nikolo Vapsarov : *Al nouălea val,* inspirată din eroismul clasei muncitoare în anii de cruntă exploatare capitalistă. De altfel, istoria poporului este o nesecată sursă de inspirație pentru dramaturgii noștri : Krassinski evocă, într-o dramă în versuri, intitulată *Nopți albe,* răscoala populară din 1923, împotriva regimului fascist din țară, iar în piesa *O dragoste care consumă,* Georgi Kransov face să retrăiască figura luminoasă a generalului progresist Vladimir Zaimov, erou popular, cunoscut în ținutul munților Rodope sub numele conspirativ de Mehmed Sinapp. (Zaimov a fost executat de fasciști.) Relațiile noi dintre oamenii satului nou bulgar se oglindesc în piesa *Dragostea Nonkăi* de Ivailo Petrov, jucată în premieră pe țară la Teatrul de Stat din Plovdiv.

Vassil Indgev (Călătorul) în „Omul care a văzut moartea" de Victor Eftimiu

---

*) Corespondență specială, trimisă de revista „Teatîr" — Sofia.

Este de la sine înțeles că a patruzecea aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie a determinat teatrele noastre să acorde un interes sporit dramaturgiei sovietice, montînd într-un cadru festiv *Tragedia optimistă* (Vișnevski), *Sfîrșitul escadrei* (Korneiciuk), *Trenul blindat 14-69* (V. Ivanov), *Kneazul Mstislav Viteazul* (Prut) ș.a. De altfel, dramaturgia sovietică ocupă în orice caz un loc de seamă în repertoriul nostru teatral, unde întîlnim *Baia* de Maiakovski, *Dușmanii* de Gorki, *Singură* de Aleșin, *Hotel Astoria* de Stein etc.



Rossitza Danailova (Mona) în „Steaua fără nume" de Mihail Sebastian

Preocupate de cuprinderea cît mai largă a creației dramatice din toate timpurile și din toate țările, teatrele noastre acordă o deosebită atenție literaturii clasice, ca și marilor scriitori moderni, care au pășit în faza consacrării necontestate și necontestabile. Shakespeare, Lope de Vega, Fielding, Molière, Ibsen, Shaw, Musset, Dostoievski — iată doar cîteva nume, înscrise necronologic și neierarhic, dar grăitoare pentru diversitatea tematicii și tratării. Și să nu-l omitem pe Aristofan (a cărui *Lysistrata* a fost pusă în scenă la Teatrul Satiric), nici pe Rostand *(Cyrano de Bergerac)*, pe Tolstoi *(Învierea)* sau pe Goldoni...

Literatura dramatică contemporană din Occident își are în Bulgaria un reprezentant de frunte și foarte apreciat, în persoana lui Eduardo De Filippo. Este, neîndoielnic, autorul contemporan cel mai jucat la noi. Capitala singură a adăpostit pe scenele ei patru creații ale lui De Filippo: *Filumena Marturano* (la Teatrul Național), *Minciuna are picioare lungi* (la Teatrul Tineretului), *Blestematele fantome* (la Teatrul Satiric) și *Napoli, orașul milionarilor* (la Studioul Institutului de Teatru).

Prezentată inițial, cu mult succes, pe scena teatrului de stat din Burgas, piesa *Vulpea și strugurii* de brazilianul Figueireido a înregistrat un succes tot atît de răsunător la reluarea ei de către Teatrul Tineretului din capitală. *Omul care aduce ploaie* de Nash, *Doi îngeri au coborît* de dramaturgul german Günther Weisenborn și *Liebelei* de Arthur Schnitzler completează peisajul teatral al primei jumătăți a acestei stagiuni.

În a doua parte a stagiunii, pe lîngă alte lucrări ale scriitorilor bulgari, spectatorii noștri au vizionat două piese de Brecht: *Mutter Courage* și *Jupîn Puntila și sluga lui, Matti, Vedere de pe pod* de Miller etc.

Nu am voi să încheiem această succintă trecere în revistă, fără a releva prezența apreciată în repertoriul nostru a unor lucrări dramatice de autori romîni: *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian și *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu. Nădăjduim că stagiunea viitoare ne va aduce un număr sporit de piese romînești.

Repertoriul stagiunii 1957/58 se prezintă mai bogat și mai interesant decît în anii trecuți. El a pus înaintea creatorilor din domeniul teatrului sarcini noi, mai complicate, cărora li s-au dedicat cu entuziasm și energie creatoare.

Știri din...

U.R.S.S.

● Printr-o hotărîre a Ministerului Învățămîntului Superior și a Ministerului Culturii al U.R.S.S., la Institutul de artă teatrală „A. V. Lunacearski" din Moscova, a luat ființă o nouă catedră de istoria teatrului popoarelor sovietice. Noul curs va fi audiat de către studenții tuturor facultăților Institutului.

● Premiera piesei *Omul cel bun din Sezuan* de Bertolt Brecht, pe scena Teatrului de Artă „I. Rainis", a constituit un eveniment de seamă în viața teatrală din R.S.S. Letonă. Direcția de scenă a spectacolului îi aparține lui P. Peterson, rolul titular fiind deținut de o tînără actriță: Dina Kuple. Următoarele premiere ale teatrului vor fi *Familia mea* de Eduardo de Filippo și *Vaidelate* de Aspazi.

● Secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S. desfășoară o vie activitate. Astfel, recent, în colaborare cu Direcția Superioară Politică a Armatei Sovietice și Teatrul Central al Armatei Sovietice a organizat o consfătuire în legătură cu dramaturgia pe teme din viața militară.

Pe viitor, secția de dramaturgie își propune inițierea unor consfătuiri cu cîteva teatre din Moscova. Una dintre aceste consfătuiri, cu teatrul „Ermolova", va fi consacrată analizei spectacolului *Un convoi de gradul II* de D. Davurin, piesă premiată la Concursul unional, organizat în cinstea celei de a 40-a aniversări a lui Octombrie.

Totodată, din inițiativa secției, un grup de dramaturgi și critici teatrali, va întreprinde o călătorie de studii în R.S.S. Armeană, pentru a cunoaște mai îndeaproape activitatea și problemele teatrale din această republică

● Cu prilejul Decadei artei și literaturii gruzine care s-a desfășurat la Moscova, teatrele „Șota Rustaveli", „Kote Mardjanișvili" și Teatrul Dramatic Rus „A. S. Griboedov" au prezentat în capitala Uniunii Sovietice cele mai bune spectacole ale repertoriului lor.

Teatrul „Șota Rustaveli" pe care spectatorii din Moscova au mai avut prilejul să-l cunoască și cu ocazia turneelor efectuate în anii trecuți, a prezentat un repertoriu în care alături de *Oedip Rege* de Sofocle și *Călugărul spaniol* de Fletcher, au figurat *Tragedia optimistă, Tariel Golua* de Leo Kiaceli, *Tînăra învățătoare* de G. Kelbakiani.

La fel de variat a fost și repertoriul teatrului „Mardjanișvili". Spectacolele *Richard al III-lea* de Shakespeare, *Sfîrșitul escadrei* de Korneiciuk, *Fugarul* de V. Psavel, *Marine* de M. Bratașvili au confirmat pe scenele din Moscova bogatele resurse artistice ale colectivului artistic gruzin.

Cît privește Teatrul Dramatic Rus „A. S. Griboedov" din Tbilisi, acesta a ținut să reprezinte în special piese care dezvăluie aspecte din viața poporului gruzin. Printre acestea *Kikvidze* de V. Darseli și *Hevisberi Greia* de A. Kozbeghi au fost întîmpinate cu deosebit interes. Alături de scriitorii, pictorii, muzicienii și dansatorii din R.S.S. Gruzină, reprezentanții artei teatrale gruzine au adus o substanțială contribuție la popularizarea realizărilor dobîndite de poporul gruzin pe planul dezvoltării sale culturale.

● Teatrul Central al Transporturilor din Moscova a prezentat în premieră unională *Uraganul* de Tzao Ia.

În *Uraganul*, Tzao Ia, unul dintre cei mai de seamă dramaturgi contemporani chinezi, demonstrează inevitabilitatea dispariției vechii societăți bazate pe exploatare.

● Teatrul de Artă al R.S.S. Letone a marcat a 75-a comemorare a morții lui Karl Marx prin reprezentarea piesei *Cetățeanul lumii* de D. Sceglov. Acțiunea piesei, care se desfășoară la Londra în anul 1860, readuce în actualitate un crîmpei din viața lui Karl Marx în anii grei ai emigrației.

Rolul lui Karl Marx a fost deținut de artistul poporului Ian Osis, iar cel al lui Friedrich Engels de Artur Dimitres, artist emerit.

● Societatea Teatrală Rusă a organizat o dezbatere în legătură cu problemele transpunerii scenice a dramaturgiei maiakovskiene. Regizorul V. Plucek a prezentat un referat despre particularitățile artistice ale pieselor lui Maiakovski după care A. Fevralski a vorbit despre Maiakovski și teatrul. Ocupîndu-se de realizarea scenică a ultimelor spectacole maiakovskiene reprezentate, V. Rostoțki a analizat, în cadrul unui referat, spectacolele *Baia, Ploșnița* și *Misterul Buff* pe mai multe scene sovietice și străine.

Cele trei referate au fost larg dezbătute de participanții la această „consfătuire Maiakovski", prima dintr-un ciclu consacrat creației sale.

Franța

● Criza teatrului pe care unii oameni de teatru din Occident încearcă s-o pună pe seama concurenței televiziunii, cinematografului sau chiar a sporturilor se dovedește lipsită de temei cel puțin în ce privește interesul marelui public pentru fenomenul teatral. Dovada : numărul crescînd al festivalurilor teatrale, în Franța de pildă. E clar că organizatorii lor nu s-ar simți îndemnați să le inițieze, dacă nu ar sconta pe o cerere tot mai mare. Pentru 1958, cifra aproximativă a festivalurilor teatrale din Franța a sporit la 50. Printre acestea figurează, la loc de cinste, manifestările prilejuite de celebrarea, între 20 iunie — 12 iulie, a două milenii de existență a orașului Lyon.

● Sămînța bună... Într-adevăr, călcînd pe urmele Teatrului Național Popular — în ce are el permanent valabil, indiferent de nereușite ocazionale — o tînără formație „La Guilde" s-a instalat în plină suburbie pariziană, la Ménilmontant, oferind astfel posibilitatea desfătării artistice unui public numeros pe care distanța de centru îl frustează, adesea, de astfel de plăceri. Compania și-a început activitatea sub semnul lui Shakespeare, cu piesa *Regele Ioan*. O piesă frumoasă, plină de sevă, abundînd în războaie și, implicit, în avertismente de o tulburătoare actualitate — cum relevă Elsa Triolet într-o cronică apărută în „Lettres françaises".

Spiritul creației colective îi animă în așa măsură pe tinerii din această nouă formație, încît au omis să indice pe programe pînă și numele interpreților. În sine lăudabilă, modestia poate fi împinsă la excese ; e de sperat că ele vor dispărea cu timpul, menținîndu-se doar dăruirea totală și preocuparea pentru un nivel artistic deosebit, trăsături care se vădesc încă de la prima realizare a celor de la „Guilde" din Ménilmontant.

R. P. Chineză

● Oamenii de teatru din R.P. Chineză au vădit un deosebit interes pentru spectacolul cu piesa *Împreună la rău și la bine* de Iue E, reprezentat de către Teatrul Experimental de pe lîngă Institutul Central de Teatru. Piesa dezbate importante probleme morale privind relațiile dintre soți. Amplele cronici publicate în presa chineză, cît și articolele apărute în ziarul „Tziuiben" care a inițiat o discuție în jurul spectacolului Teatrului Experimental, au fost unanime în a recunoaște ca un merit al dramaturgului faptul că el a reușit să evite o rezolvare superficială a temei, să pledeze convingător pentru noua morală ce se naște în relațiile familiale în condițiunile construirii socialismului în R.P. Chineză.

Anglia

● Marele actor Michael Redgrave a reapărut pe o scenă londoneză, după ce, un timp, a putut fi văzut de publicul new-yorkez în versiunea engleză a piesei lui Giradoux *Războiul Troiei nu va avea loc*. La Londra, Redgrave regăsește vestminte, habitudini și preocupări contemporane, interpretînd pe eroul principal al piesei *O rază de soare* de N. C. Hunter. E vorba (ne informează presa engleză) de un profesor „idealist" — mai exact : „cu idealuri" — care, în anumite împrejurări constată spre a sa surprindere că familia lui compusă din soție și doi copii mari, nu e dispusă să ducă o viață de permanente renunțări, de ordin material mai cu seamă, numai și numai pentru a-i permite lui luxul de a nu face compromisuri morale. Pînă la urmă, Philip Lester („idealistul"), cumințit de viață, va accepta să-și vadă fiul angajîndu-se pe calea unei profesiuni rentabile, iar soția lui va încerca să-i compenseze penibilul compromis, arătîndu-i o sporită înțelegere.

Dincolo de aprecierile elogioase pe care le-a determinat interpretarea, în primul rînd a lui Redgrave, dar și a Dianei Wynyard (in rolul soției) ca și a celorlalți interpreți — printre care figurează propria fiică a lui Redgrave, Vanessa — criticii au consemnat totuși, oarecari rezerve în privința valorii dramatice a lucrării. Nu e de mirare. Autorul a vădit o prudență „lăudabilă", ocolind cu grijă orice trimitere la concret ; căci, în definitiv, despre ce e vorba aici ? *De ce* practicarea pasionată și eficientă a profesiunii de pedagog este incompatibilă, în Anglia, cu o viață cît de cît ocrotită de griji ? Nu ni se spune. *De ce* unica perspectivă îmbietoare pentru tinerii ajunși în clipa de răscruce a alegerii unei cariere o reprezintă, acolo, îndeletnicirile „practice" și anume, nu ingineria, arhitectura etc., cum s-ar crede poate, ci progresarea mai rentabilă pe treptele birocrației industriale. Nu ni se spune. De ce... dar ar fi oțios să prelungim lista întrebărilor. Sperăm că reiese clar discreția cu care autorul s-a eschivat de la punctarea i-urilor. Firește, subtilizarea motivelor reale generale, care ar fi putut da valoare de sinteză, de tipizare frămîntării personajului de intelectual adus pe scenă, a șubrezit mult construcția dramatică a piesei. Această carență în țesătura de idei a piesei reiese deosebit de izbitor în momentul final ; soția lui Lester, înțelegînd în sfîrșit ce se petrece în sufletul soțului ei, spune : „El trebuie să muncească, și să și creadă în munca lui — altă cale nu există. Nu putem să ne ducem traiul mai departe aici și nu putem să privim în viitor fără groază, decît dacă el își poate alege munca și își poate afla în ea satisfacția împlinirii. Cum altfel am putea să trăim ? Cum altfel ?" Deci, munca privită ca un dat în sine, rupt de orice contingențe cu împrejurările sociale care-i determină sensul și valoarea. Remediul e, firește, neconcludent; totuși, cuvintele femeii au ceva patetic, ele angajează spectatorul la o meditație mai adîncă pe care — judecînd după întreaga desfășurare a piesei — autorul nu a voit-o declanșată. Numai că unele adevăruri se lasă din ce în ce mai anevoie escamotate.

R. Cehoslovacă

● La Brno, pe scena teatrului Mahen, regizorul Antonin Dvorak a realizat un spectacol poetic cu piesa *Stația* de Nazim Hikmet. Inspirată din evenimentele și atmosfera Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ea conține acea îmbinare de cotidian și fantezie poetică, atît de caracteristică lucrărilor dramatice ale lui Hikmet. Eroii piesei *Stația* sînt oameni obișnuiți, măcinați de mici probleme cotidiene, trăind într-o îndepărtată stație, destul de izolată de restul lumii. Totuși, și printre ei, spiritul revoluției se impune cu putere de lege, răscolind elanuri, aptitudini, pasiuni și scoțînd la suprafață pe de altă parte, simțămintele și înclinațiile retrograde, ce stăruie în inima și mintea unora.

● La Praga, pe scena Teatrului Realist, la Brno și la Bratislava, s-a reprezentat cu succes comedia *Tinerețe consumată (Le ragazze bruciate verdi)* de autorul italian Gian Paolo Callegari. Spectacolul, în regia lui Rudolf Vedral, s-a bucurat de aprecieri laudative în presă și în public. Cît despre piesă, ni se pare semnificativ comentariul apărut în „Rude Pravo" și care relevă în lucrarea lui Callegari „elemente de deosebită valoare educativă" pentru tineret. Dar, înregistrînd aci succesul unui scriitor italian din generația tînără care abordează cu curaj, spirit critic și în cunoștință de cauză (Callegari este de profesiune ziarist și îndeletnicirile lui l-au ajutat să se familiarizeze cu realitățile concrete din țara sa) o problemă dureroasă în Italia — perspectivele și idealurile tinerilor — înregistrînd, zicem, acest succes, considerăm interesant să consemnăm și mărturia lui Callegari despre cele văzute în Cehoslovacia.

Dramaturgul italian a fost invitat să asiste la premiera de la Praga ; succesul personal nu l-a orbit, și într-o declarație publicată în „La Scena", buletinul I.D.I., el ține să releve că în Cehoslovacia „pasiunea pentru teatru e vie, într-o măsură impresionantă". Ca și în R.P. Ungară (unde, de asemenea, piesa i s-a jucat cu succes), numărul de reprezentații „stupefiant pentru cifrele cu care sîntem noi (italienii — *n.n.)* obișnuiți" se datorează „în primul rînd, popularității spectacolului teatral, care aci e la fel de frecventat ca, la noi, filmul ; un loc de teatru costă aci cît un bilet de cinematograf la noi... — a mai spus Callegari — în aceste țări nu e o raritate ca după spectacol, publicul să mai întîrzie în sală pentru a discuta piesa cu autorul, cum mi s-a întîmplat mie la Miskolc... Nu din motive publicitare își vede autorul străin, invitat la premieră, biografia și chipul reproduse în pagina întîia a ziarelor" : interesul publicului pentru literatura dramatică contemporană și pentru fenomenul teatral, în genere — iată factorul hotărîtor.

În spusele lui Callegari răzbate o doză de amărăciune și, chiar, de invidie. Lucrul e firesc, dacă ținem seama de necontenita bătălie pe care sînt nevoiți s-o poarte oamenii de teatru din Italia, pentru a nu lăsa ca teatrul lor să fie copleşit de dificultăţi financiare şi de concurenţa — neloială — a filmelor de import.

Belgia

● Sub auspiciile Expoziţiei Internaţionale se desfăşoară la Bruxelles, din aprilie pînă în septembrie, un ciclu de manifestări artistice, care vor alcătui, pe semne, cel mai cuprinzător Festival de Teatru şi Muzică al lumii.

Printre participanţii la sectorul teatral figurează Deutsches Theater din Berlinul democratic şi Teatrul de Satiră din Varşovia. Teatrul Naţional al ţării gazdă se va produce între 5 iulie şi 17 august, concomitent cu Old Vic (18—20 iulie), care va prezenta *Henric VIII* şi *Hamlet*, şi precedat printre altele, de Schauspielhaus din Bochum cu *Mult zgomot pentru nimic* (jucat la 3—4 iunie).

La Anvers, festivităţile artistice includ, de asemenea, prezenţa companiei Barrault-Renaud, a Burgtheaterului din Viena şi a Teatrului Naţional Popular (care va reprezenta *Acesta este Platonov* de Cehov). Züricher Schauspielhaus va juca *Romulus cel Mare* de F. Dürrenmatt.

Japonia

● Dacă în Europa şi America festivalurile teatrale şi muzicale de vară pot fi considerate astăzi drept manifestări artistice tradiţionale, în Asia asemenea evenimente artistice n-au avut răspîndire, pînă acum. Iată că recent a fost adoptată o hotărîre privind organizarea primului festival teatral şi muzical al ţărilor asiatice. Festivalul se va desfăşura în vara acestui an în oraşul japonez Osaka. Deşi organizatorii festivalului îşi propun, în primul rînd, să stimuleze o apropiere şi o mai bună cunoaştere între ţările din Asia, festivalul de la Osaka va fi mai mult decît o întîlnire între reprezentanţii diverselor ţări asiatice, în măsura în care festivalul va reuni artişti şi muzicieni din trei continente: Europa, America şi Asia. În felul acesta primul festival teatral şi muzical al ţărilor asiatice îşi va aduce contribuţia la strîngerea legăturilor de prietenie dintre oamenii de artă de pe aproape tot globul pămîntesc. Pînă acum şi-au anunţat participarea la festival: Filarmonica din Leningrad, Teatrul de marionete din Salzburg, baletul din New-York ca şi multe alte colective artistice din diferite ţări.

În ce priveşte ţara gazdă, ea se va strădui să ofere participanţilor şi oaspeţilor străini o imagine cît mai cuprinzătoare asupra realizărilor obţinute pe plan artistic, prezentînd cîteva spectacole de teatru Kabuki, reprezentaţii de marionete, spectacole de teatru modern şi recitaluri de cîntece şi dansuri.

R.P. Polonă

● Majoritatea teatrelor poloneze a participat la Festivalul Wyspianski, organizat cu ocazia comemorării a 50 de ani de la moartea scriitorului. Festivităţile au început în toamna anului 1957, la Cracovia, şi s-au încheiat în primele zile ale lunii iunie 1958. Se înţelege că fiecare dintre colectivele teatrale participante a pregătit şi reprezentat o piesă de Wyspianski.

● Teatrul Powszechny din Varşovia a reprezentat *Război şi pace*, dramatizarea lui E. Piscator după cunoscutul roman al lui A. Tolstoi. Spectacolul a fost pus în scenă de Irene Babel.

● La Teatrul Polonez din Varşovia repertoriul e dominat de creaţia romantică poloneză şi, mai ales, de aceea a lui J. Slowacki, împrejurare care contribuie la conturarea tot mai clară a unui profil propriu. După ce anul acesta a reprezentat din opera scriitorului marea sa lucrare dramatică *Maria Stuart*, teatrul anunţă — în stagiunea viitoare — de acelaşi autor: *Maseppa* şi *Contele neînfrînt* (de Calderon — Slowacki).

Romanticii polonezi se învecinează, pe aceeaşi scenă, cu romanticii altor ţări, de pildă cu Lermontov *(Mascarada)*. Dar alegerea pieselor nu se face după criterii exclusiviste. Astfel, în cursul lunii iunie, va avea probabil loc premiera binecunoscutei piese a lui Giraudoux *Nebuna din Chaillot*: iar pe a doua scenă a aceluiaşi teatru se lucrează la un spectacol cu *Procesul* de Kafka, într-o dramatizare de M. Tonecki. Se pare că aceasta diferă esenţial de versiunea scenică uzitată pînă acum pe alte scene, versiune care se datora lui A. Gide și J. L. Barrault.

R.D. Germană

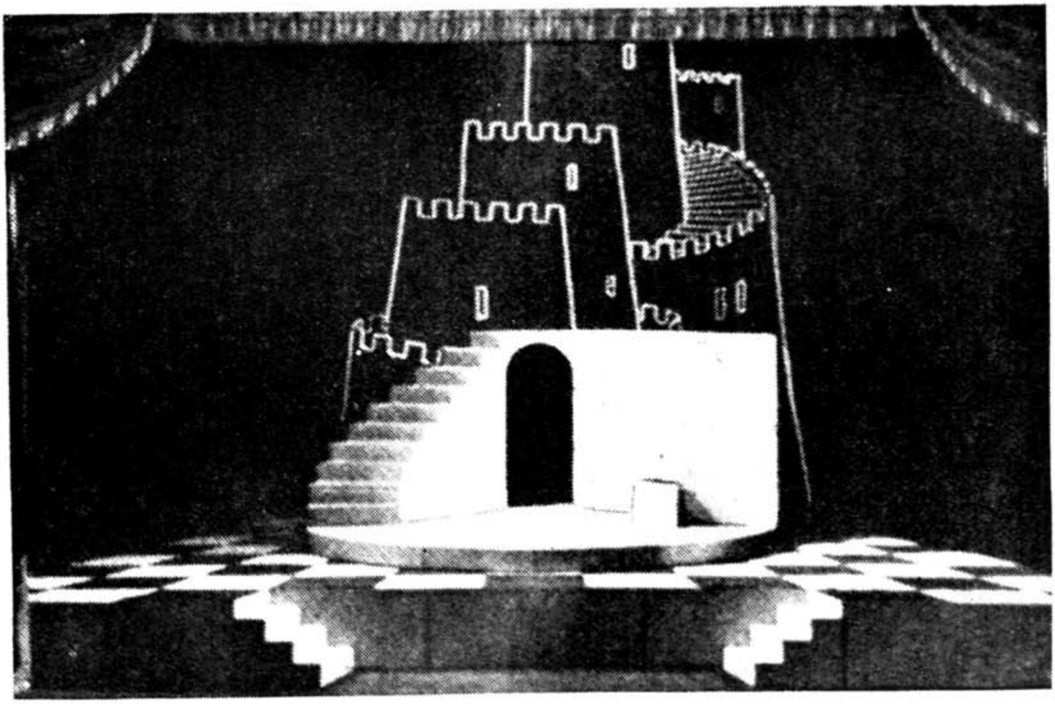
● Prezidiul Academiei Germane de Arte în înțelegere cu prezidiul Academiei Germane de Științe, socotind că sarcina editării scrierilor lui Bertolt Brecht, nu poate fi acoperită cu mijloacele și forțele de care dispun, în mod curent, editurile au luat hotărîrea ca cele două academii să-și asume munca de întocmire și redactare a unei ediții științifice a operei complete a lui Brecht. În acest scop, Editura Academiei a făcut apel, în calitate de consilieri, la doi specialiști : prof. Beissner (Tübingen) și prof. Grumach (Berlin).

R.P. Ungară

● La Budapesta a luat ființă un nou teatru care prin programul său de activitate se deosebește de celelalte teatre cîte ființează în R.P. Ungară. Într-adevăr, „Scena literară", cum se intitulează noua formație, își propune să organizeze un ciclu de reprezentații care să mijlocească spectatorilor cunoașterea celor mai reprezentative lucrări satirice scrise de-a lungul anilor la toate popoarele.

Acest ciclu se va numi *Oglinda strîmbă a veacurilor*.

● Mișcarea teatrală din provincia ungară este în plin avînt. Preocupate de perspectivele și nevoile ei, forurile competente se îngrijesc să-i asigure cadre artistice necesare. Valoroși actori, regizori și scenografi, formați la Budapesta lucrează în prezent pe scenele regionale, întărind colectivele respective. Departe de a fi un exil, plecarea în provincie este pentru ei o sarcină de onoare, un prilej de eforturi creatoare și, nu arareori, de izbînzi. Astfel, la Kecskemét, Teatrul de Stat are în fruntea sa pe dr. Antal Németh, fost director al Teatrului Național din Budapesta. În regia lui s-a montat la acel teatru de provincie *Othello* într-un decor stilizat, frumos, sugestiv și... economic, conceput de Jozsef Szelényi. Pe o platformă în dale albe și negre, un unic element de decor, în centru, pe un fundal



adecvat — atît. În fotografia pe care o reproducem, poate fi văzut unul din aceste decoruri, reprezentînd incinta citadelei din Cipru. Fotografia a apărut în revista engleză „Theatre World", însoțită de un comentariu elogios al lui Ossia Trilling, care a vizionat și spectacolul în timpul șederii lui în Ungaria.

Paraguay

● Este cunoscut faptul că Paraguayul a avut mult de suferit de pe urma ocupației spaniole. Urmările acestei întunecate perioade din istoria poporului paraguayan se resimt pînă în zilele noastre, cu deosebire pe planul dezvoltării culturale.

Astfel, atît în școli, în teatre, cît și în viața publică, este folosită drept limbă oficială spaniola. Cu toate acestea, supremația limbii spaniole, impusă de cercurile guvernante de astăzi ale Paraguayului, are într-o oarecare măsură un caracter formal, întrucît majoritatea populației vorbește limba buarani. Mai mult decît atît: mulți poeți, prozatori și dramaturgi continuă să scrie în limba guarani, socotind, pe bună dreptate, că în felul acesta opera lor va găsi mai ușor drum spre masele largi ale populației.

Unul dintre cei mai de seamă dramaturgi de limbă guarani a fost Iulio Correa, considerat drept creator al teatrului guarani. Piesa sa, *Sandia Ybigai*, a repurtat un viu succes printre spectatorii băștinași. Pentru a stimula dezvoltarea unei mișcări teatrale în limba guarani, Correa a înființat o școală de actori și a organizat numeroase turnee prin țară cu spectacolele scrise și regizate de el. Lipsit de mijloacele financiare necesare, Correa a fost nevoit să simplifice pînă la ultima limită recuzita teatrală, costumele, decorurile. Dragostea și prețuirea de care s-a bucurat ansamblul lui Iulio Correa printre spectatorii băștinași și-au găsit de multe ori expresia în darurile pe care formația le-a primit din partea populației și care constau mai ales în pînză țărănească și peruci lucrate din fibră de cocos.

Correa a murit în anul 1954, avînd satisfacția de a-și vedea opera împlinită. Teatrul guarani devenise o realitate. În pofida rigorilor impuse de cercurile guvernante, piesele scrise în limba guarani sînt jucate astăzi pe cele mai bune scene din Paraguay.

India

● După doi ani de intense pregătiri, în răstimpul cărora au fost colectate fondurile bănești, s-a asigurat repertoriul și s-a amenajat sala de spectacole, la Delhi și-a început activitatea primul teatru profesionist din India. Noua formație care se intitulează „Hyndustan Theatre", numără 20 de actori profesioniști, majoritatea tineri, doi regizori, un asistent de regizor și doi mașiniști.

Pentru spectacolul inaugural a fost aleasă clasica *Sakuntala* de Kalidassa pe care formația a reprezentat-o în limba hindustană (un amestec între limbile hindu și urdu), astfel încît să fie accesibilă unor mase cît mai largi. Traducerea, scenografia și direcția de scenă a spectacolului aparțin unor femei, ceea ce a făcut ca presa indiană, care a salutat cu căldură noua formație, să califice spectacolul drept „reprezentația femeilor".

Pentru viitor, teatrul și-a întocmit un bogat plan de activitate, principalul obiectiv urmărit fiind popularizarea celor mai reprezentative opere ale dramaturgiei indiene și mondiale.

Deși pentru moment, „Hyndustan Theatre" va activa numai la Delhi, conducerea teatrului își propune ca în cel mai scurt timp ansamblul să se transforme, așa precum a declarat Habib Tauvir, regizorul principal al formației, „într-un teatru de turnee și pe deplin popular".

Australia

● Dramaturgia antirăzboinică din țările capitaliste s-a îmbogățit de curînd cu o nouă piesă, datorită tînărului dramaturg australian Ralph Peterson. ***Bătălia de noapte***, acesta este titlul piesei, își desfășoară acțiunea în anul 1870, pe continentul australian. Un grup de oameni de afaceri desfășoară o vie activitate pentru aplicarea unei politici de grabnică înarmare a țării, singura, după părerea lor, în măsură să deschidă perspectiva unei înfloriri economice. Strădania oamenilor de afaceri are un efect concret: guvernul supune parlamentului spre examinare proiectul de lege privind sporirea fondurilor alocate pentru înarmare. Chiar în timpul dezbaterilor parlamentare, se răspîndește zvonul că în port și-ar fi făcut apariția o navă de război rusă și ca atare, pericolul unui atac asupra orașului este iminent. Susținătorii proiectului de lege pentru înarmare nu pregetă să folosească zvonul pentru a dezlănțui o adevărată isterie războinică. În port se declară stare de alarmă, un regiment de soldați este trimis să apere coasta de atacul inamic. Cînd, în sfîrșit, se află că în port nu există nici o navă de război străină, că starea de alarmă și concentrarea de trupe n-au fost decît simple manevre, proiectul de lege este respins de parlament. Așadar, *Bătălia de noapte* este o piesă de mare actualitate, deși unele ziare (orientarea acestora nu-i greu de ghicit) s-au străduit s-o califice „istorică". Ralph Peterson biciuiește fără milă uneltirile cercurilor agresive din zilele noastre și condamnă pe toți aceia care întrețin psihoza războiului.

Sensurile atît de contemporane ale piesei explică ecoul pe care l-a trezit și printre spectatorii posturilor de televiziune britanice care au transmis de curînd *Bătălia de noapte*. La rîndul lor, unele ziare engleze — și este fără îndoială semnificativ că printre acestea se numără și „Times" — au salutat noua lucrare dramatică, subliniind tocmai actualitatea ei și eficiența cu care demască politica agresivă de pe poziții de forță.

tribuna cititorului

Tovarășe redactor,

Am citit cu mult interes discuția „Este teatrul undelor un gen sau un mijloc ?" purtată cu cele mai în drept personalități ale teatrului nostru radiofonic.

Într-adevăr, discuția a dat în vileag multe probleme de folos pentru radiodifuziune, pe care aceasta sînt sigur că le va studia și aplica în măsura posibilităților.

Am putut afla încă un lucru foarte important și îmbucurător : faptul că studiourile noastre sînt „dintre cele mai moderne din lume la ora actuală", după cum declară tov. ing. Gabriela Barca.

Dar acest lucru constituie un act de acuzare personalului tehnic de specialitate care lucrează în studiourile noastre „dintre cele mai moderne din lume" deoarece, totuși, de multe ori înregistrările sînt de nivel scăzut nu atît din punct de vedere al scenariului cît al sonorizării. Și într-adevăr, bine a spus tov. Mihnea Gheorghiu că „participarea regiei tehnice la regia artistică se produce destul de mecanic".

Eu personal aș vrea însă să mă refer la o altă problemă.

Redacția revistei „Teatrul" susține și militează în favoarea unui colectiv propriu al teatrului la microfon. Și argumentele aduse sînt dintre cele mai interesante și demne de luat în seamă. Această problemă este însă valabilă numai din punctul de vedere al ascultătorilor bucureșteni.

Redacția revistei „Teatrul" poate că nu știe că în provincie n-a mai fost văzut apărînd de ani de zile cu vreun succes bucureștean sau chiar într-un spectacol al teatrului local, nici unul din marii noștri actori.

Într-un oraș muncitoresc ca Turda, spre pildă, de ani de zile n-a mai apărut un turneu serios.

Și atunci pe bună dreptate ne întrebăm : oare Birlic, Beligan, Calboreanu, Ciobotărașu, Toma Dimitriu și ceilalți artiști ai poporului și artiști emeriți sînt numai pentru Capitală ?

De ce să ne fie răpită și mica plăcere de a-i asculta măcar la radio, reconstituindu-le gesturile și mimica după filmele — puține — pe care le-am văzut cu ei.

S-ar mai putea discuta — și e regretabil ca dintr-o revistă de specialitate ca revista „Teatrul" să lipsească acest capitol — despre spectacolele de estradă.

Este cunoscut că acest gen — estrada, revista — este mult gustat de public.

Din păcate însă și revista muzicală rămîne tot numai pentru Capitală. Pînă nu de mult se transmitea la radio, săptămînal, „Radiomagazin", un fel de spectacol de estradă pentru radio, prin care puteam și noi provincialii să-i auzim măcar pe Stroe, Mircea Crișan, Tomazian, Dan Demetrescu etc. E drept că și pe aceștia foarte sporadic.

Oare „Revista 58", care are atîta succes la București, nu ar putea fi transmisă într-o seară și pe calea undelor, chiar de la teatrul de estradă, cu unele părți comentate, așa cum fac și alte posturi de radio ?

Oare programul de la radio e făcut numai pentru Capitală ? Pentru locuitorii de la sate sînt numai sfaturile agrozootehnice ? Radioul urmărește să-și creeze un anumit auditor ? Oare urmărește să-și divizeze emisiunile și auditorii pe ore : între 5 și 7 ascultătorii de la sate, între 7 și 9 tîrgurile, între 9 și 11 reședințele de raion etc., etc. ?

M-am adresat dumneavoastră și Comitetului de Radiodifuziune deoarece intenția mea principală a fost să-mi exprim părerea asupra unor probleme legate de teatrul la microfon, discuție deschisă de dumneavoastră. Totuși, nu m-am putut stăpîni să nu exprim și cîteva păreri critice legate de emisiunile teatrale radiodifuzate, precum și de neglijența cu care tratează O.S.T.A. provincia în ceea ce privește spectacolele mari și turneele. E drept că s-ar putea scrie foarte multe în această privință, dar astea le voi adresa la O.S.T.A.

Cerîndu-mi scuze pentru deranjul făcut cu aceste rînduri, îmi exprim o ultimă rugăminte : dacă se poate să-mi răspundeți prin poștă, deoarece nu totdeauna găsesc revista „Teatrul" la Turda.

Pavel Tiberiu
Chimist — Turda

Nota Redacției : — *Scrisoarea primită de la tov. Pavel Tiberiu ne-a bucurat atît pentru că verifică eficiența rubricii noastre de „Discuții", cît și pentru interesul arătat problemelor de teatru din partea spectatorilor din cele mai variate regiuni ale țării. Am publicat integral textul acestei scrisori, pentru că o socotim indicată în raport cu opinia generală a iubitorilor de teatru, cît și spre a face cunoscute unele exigențe față de radiodifuziune, O.S.T.A. sau Teatrul de estradă, pe care le găsim îndreptățite.*

În ce privește sugestia redacției noastre de a se crea un ansamblu propriu al Teatrului la microfon, precizăm că ideea susținută de noi n-ar exclude cîtuși de puțin distribuirea unor actori fruntași în roluri principale, așa că nu tindem cîtuși de puțin să răpim ascultătorilor din cele mai îndepărtate colțuri ale țării, plăcerea de a-i asculta pe „Birlic, Beligan, Calboreanu, Ciobotărașu, Toma Dimitriu..."

Rămînem recunoscători tovarășului Pavel Tiberiu pentru interesul arătat revistei și în general artei teatrale, nădăjduind că exemplul lui va fi urmat în curînd și de alți iubitori de teatru, cărora le ținem la dispoziție paginile noastre.

calendar

Născut în anul 1798 între zidurile temniţei turceşti Edi-Culé, acolo unde erau închişi mama şi fatele său mai mare, *Ion Cîmpineanu* îşi face studiile în ţară (la şcoala Vardaala şi Comita"), avînd apoi funcţii de seamă în ierarhia civilă şi militară. Înflăcărat patriot, pătruns de idealurile naţionale, Ion Cîmpineanu a înţeles că revoluţia socială presupune progres cultural.

De aceea, numele lui este strîns legat de înfiinţarea colegiului Sf. Sava, ca şi de primele reprezentaţii date cu şcolarii Societăţii Filarmonice pe scena Teatrului „Momollo“ unde s-a jucat tragedia lui Voltaire: *Mahomed* sau *Profetul Mahomed* în traducerea lui I. Heliade Rădulescu. Conducerea artistică a spectacolului o avea dascălul de actorie Constantin Chiriacos Aristias.

În casele luminatului bărbat de stat care a fost Ion Cîmpineanu, s-au ţinut întrunirile membrilor Societăţii Filarmonice şi tot acolo s-a preconizat crearea unui Teatru Naţional.

Pionier neobosit al culturii, iubitor de artă, Cîmpineanu şi-a înscris numele pe frontispiciul teatrului romînesc.

A încetat din viaţă în iunie 1863.

Ştefan O. Iosif s-a născut la Braşov la 11 octombrie 1875.

Şcoala a făcut-o în diverse oraşe, urmînd peregrinările tatălui său, profesor de liceu, la: Sibiu, Turnu-Măgurele şi Bucureşti.

Subtilul poet care a fost Iosif a iubit cu pasiune teatrul, încă de la începutul carierei sale literare, şi aceasta s-a concretizat în cronicile publicate in „Revista teatrală“ (1905).

Un capitol aparte îl ocupă traducerile sale, traduceri bogate în substanţă poetică, poate mai puţin fidele originalului, dar inspirate de avînt liric: din Goethe *Dragoste cu toane* (1907) şi *Faust;* poemul dramatic *Camoens* (cu Dim. Anghel 1909); din Theodor Banville, *Gringoire*, piesă într-un act (cu Dim. Anghel, Bucureşti 1910); din Corneille, *Cidul* (Bucureşti 1911); din Fr. Schiller, *Wilhelm Tell*, precum şi din W. Shakespeare, *Romeo şi Julietta, Visul unei nopţi de vară, Hamlet*. Poeme lirice dramatizate, pătrunse de fiorul unui umor tragic, sînt şi lucrările sale dramatice: *Zorile*, dramă în trei acte, iar în colaborare cu Dim. Anghel: *Legenda funigeilor*, poem dramatic (Iaşi 1907), *Cometa*, comedie în trei acte (Bucureşti, 1908), şi *Carmen Saeculare* (poem dramatic în trei acte, 1909).

Ştefan O. Iosif încetează din viaţă la 21 iunie 1913.

g. f.

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMINE

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — Bucureşti
Tel. 4.35.58

ERATĂ

Pag.	Rîndul	Se va citi	Din vina cui
10	23	*Uraganul)* ş.a. L-am reîntîlnii însă în loco-	redacţiei
14	24 de jos	subliniată violent în spectacol, a directorului de scenă. Dacă nu abundă „trouvail"-urile	"
21	1	avînturi îndrăzneţe, pasiuni aprinse şi nestăvilite nu e de conceput un caracter eroic, revo-	"
41	rîndul 9 de jos (col. I)	*Duşmanii* şi un O'Neill	"
68	21 de jos	gnomie", la care se pare că a colaborat şi Goethe: „Ceea ce n-a fost învăţat, nici împru-	tipografiei
68	18 de jos	lui Strauh şi ale altor actori sovietici, ce consemnează inegalabilă frămîntare, emoţie, pe	redacţiei

Abonamentele se fac prin factorii poştali
şi oficiile poştale din întreaga ţară
PREŢUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

LEV TOLSTOI

Lei 5